PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 19 - ROMA, 7 MAGGIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SOMMARIO

Editoriale - Una passione inutile

Letteratura

A. CAPASSO - *Bugiani maremmano*
E. DURINI - *Colloquio con Eliot*
R. MUCCI - *Valéry pensatore?*

Arti-Storia

R. CAMPA - *Lettere di Roosevelt*
V. MARIANI - *Le macchie dei muri*
L. PARETI - *Titubanze dei Romani per la creazione delle provincie*
U. PUCCI - *Civiltà nella storia*

Cinema - Musica - Teatro

V. CAJOLI - *« La rabbia nel cuore »*
L. CORTESE - *« Il peccato di lady Considine »*
V. INCAUDA - *La radio: Agenzia Fix*
D. ULLU - *Educazione musicale*

Problemi dell'educazione

AVICENNA - *Pretesti*
G. GOZZER - *Riforma in Francia*

Scienze

V. BARONI - *E' ancora attuale la climatoterapia sanatoriale?*

UNA PASSIONE INUTILE

Chi colleziona definizioni dell'uomo raccolga anche questa: « una passione inutile ». L'ha dettata un pensatore così noto nel mondo da consigliarci di tacerne il nome, senza far torto alla sua fama, cui il ricordarlo qui nulla aggiungerebbe.

L'uomo dunque, tutto l'uomo, quello di tutti gli evi, di tutte le civiltà, di tutte le culture, è una passione inutile. Più grande l'uomo, più grande la passione, maggiore l'inutilità. Socrate, S. Francesco, Michelangelo, tre funzioni dell'inutile. Le generazioni fanno rotta verso l'abisso dell'inutile. Sacrifici, dedizioni, eroismi, sono intumescenze ridicole che non falliscono lo scopo perchè impari sono le forze che li muovono, ma perchè operano a vuoto e nel vuoto. L'unica parola dell'umanità perciò in ogni impegno, in ogni lotta, in ogni vittoria è questa: invano!

Non si tratta più quindi d'interpretare le azioni umane e di rapportarle ad alcune categorie sacre a tutti e veraci come il sole. Se aspiriamo alla giustizia, quando le mostruosità dell'ingiustizia ci colpiscono, è vano il nostro tormento. Se inseguiamo una forma di bellezza artistica, se la raggiungiamo dopo scoramenti e tensione insonne ed effusione di sangue, abbiamo soltanto aggiunto larva a larva. Se viviamo ed operiamo nella speranza che un mondo più umano si generi dalle virtù dei migliori, non siamo in condizione dissimile da quella dei mentecatti che sperano di catturare il loro persecutore, il diabolico ed invisibile loro persecutore, per rinascere a nuova vita e mandare ad effetto i loro disegni di redenzione. Tutta l'umanità è vittima di una mania di persecuzione, nata dai suoi ideali. E i valori tutti, costituiscono la droga della nostra inguaribile follia.

Questa è l'ultima immagine dell'uomo. Questo è l'ultimo risultato di quella antropologia che, dopo aver rifiutato come assurda l'idea che l'uomo è in questo mondo per libera decisione di Dio, si è travagliata a sostituirle concetti provvisori ma tutti cospiranti verso la rivendicata solitudine dell'uomo.

Dalle umanità greco-latine l'uomo aveva accettato il principio di un ordine trascendente, chiamato ora Destino, ora Primo Motore, ora Idea del Bene.

Il medioevo cercò di porre l'uomo in una prospettiva cristiana, dove tutto l'orizzonte era religioso.

Dopo il secolo XVII, Dio è ancora al centro dell'universo, ma è un Dio matematico. L'ordine di questo mondo è un ordine geometrico, ammirevole sì da far ancora piegare le ginocchia e rapire i cuori dinanzi alle leggi eterne della natura, ma dove è stata cancellata la libera decisione del Sommo Matematico di creare l'uomo. Un geometra infatti, non crea per libera decisione le sue figure, ma le descrive e ne enumera e ne scopre le proprietà. Si può anzi dire con apparente paradosso che la geometria crei il geometra: non libera la prima, non libero il secondo. Forse il solo Pascal avvertì la rivoluzione del pensiero operatasi in quel secolo e oppose il Dio dei filosofi e degli scienziati a quello di Abramo, di Isacco e di Giacobbe. Il primo, il Sommo Matematico, non era libero nel suo creare, e perciò l'uomo era nel mondo, come un teorema è in un libro di matematica. Non è qui il luogo di seguire il processo attraverso cui l'uomo trasse tutte le conseguenze dal rifiuto di accettare se stesso come creatura di libera creazione divina. Il punto terminale di questo processo oggi ha questo nome: angoscia. « Colpisce constatare ch'è sull'idea di angoscia che vengono a convergere le descrizioni dell'umanesimo contemporaneo: Freud o Kafka, Heiddegger o Sartre ci danno la stessa nota: l'uomo ha paura ». Paura dinanzi a se stesso: questa è in fondo la lezione degli ultimi psicologi. Un essere di tenebre, ci dice Burgelin, la cui azione esprime ciò che egli non sa, perchè quel che sa non è lui, ma un *Ueberich*, un Supersè, che turba il fondo umano, e resta desiderio assoluto di godimento, nostalgia secreta di qualche felicità larvare. Fino a che non ne abbiamo preso coscienza, il nostro equilibrio resta alla mercè di questi desiderii sotterranei.

La lucidità consiste nel prendere atto del proprio abbandono. Avvolto nel nulla, l'uomo produce il nulla. La sua situazione originale, quella che si dissimula con tutte le forze, inventando le scienze, le religioni, le funzioni sociali, le morali, l'amore è la vertigine, la nausea. L'uomo è libero, assolutamente libero: tutto gli è permesso dato che assume la responsabilità di tutto, ma è una responsabilità vuota: è libero per nulla. Può davvero la vita essere un'avventura gratuita, senza giustificazione, inutile? Può giungere a tal punto la durezza di cuore da farci svalutare l'ansia mortale di una madre che cerca di rapire alla morte la sua creatura, e la gioia, dopo giorni e giorni di lotta, di averla salvata?

La verità è che la madre sa che cos'è la vita, perchè l'ha sentita germinare in sè e l'ha custodita e poi se l'è strappata dalla carne; il filosofo talvolta si fa disumano e comprende solo la sterilità e la distruzione; il filosofo può davvero trasferendole dall'umiltà che le dettò all'orgoglio, far sue queste parole: « Je puis souiller tout l'univers de ma misère et ne pas la sentir ou la rassembler en moi ». Ma siffatta empietà suprema non spaventa nessuno, che anzi è guardata con ammirazione, e ricercata avidamente perchè traspaia nel costume e nel pensiero.

L'uomo ha voluto esser solo, e poi ha avuto terrore della sua solitudine. Ha rinunciato a quella eredità legatagli dal fatto di esser in questo mondo per libera decisione divina, e poi si è vergognato della sua nudità di verme; ha inventato prima l'uomo utopico, poi il superuomo, poi ancora il sottouomo. Ma disilluso, stanco di vedersi sedotto ad un tempo e spaventato dall'assurdo confessa di essere una passione inutile.

SIMULACRI E REALTÀ

COMENIUS TEOLOGO

Solamente nel 1881 *l'interesse degli storici si volse verso la teologia di Comenius, per merito dell'opera del Criegern, il quale cominciò a richiamare l'attenzione degli studiosi sui motivi che spinsero colui che ha un posto così eminente nella pedagogia moderna. Si valse della stessa confessione del Comenius per affermare che questi aveva scritto i suoi libri non come educatore ma come teologo.*

Già il Bayle aveva avuto sentore di ciò e s'era affrettato a costatare che « la riforma delle scuole non fu il principale scopo di Comenius, dato che egli si ammantò di profezia di rivoluzioni, di rovine dell'Anticristo, di regno dei mille e di simili brandelli di un pericoloso fanatismo ».

Oggi si prosegue nella direzione indicata dal Criegern e si vogliono assegnare a Comenius titoli di grande teologo del protestantesimo. E' una via che non mena a nulla se non al discredito della mente di lui che appare dai suoi scritti teologici ardente sì, ma incerta, vagante, inetta a lasciarsi governare dalla ragione. E allora è meglio lasciargli i titoli che non volle ma che pur conquistò.

Comenius sta meglio tra le pagine della storia della pedagogia che tra quelle della teologia. Altrimenti dobbiamo dar ragione a quella mala lingua del Bayle.

IL CAPITANO AUGUSTO

Cesare Caporali scrisse la vita di Mecenate che comincia con questi versi:

Mecenate era un uom, ch'avea il naso
Gli occhi e la bocca siccome avem noi.
Fatti da la natura e non dal caso.
Si dilettava aver due gambe, e doi
Piedi da camminar, e aver due mani
Da farsi da se stesso i fatti suoi.
. . . . .
Fu buon poeta, fu soldato bravo
E si legge che Augusto un di gli disse:
Capitan Mecenate, io vi son schiavo.

Molte vite romanzate sono più lunghe di quella tracciata per gioco dallo spiritoso Caporali, ma certo meno divertenti. E dopo aver letto pagine e pagine ci si convince che l'eroe aveva naso, occhi, bocca, gambe e mani come abbiamo noi. Ma il gran pregio di Capitan Mecenate era di farsi i fatti suoi. Augusto che i fatti suoi faceva diventare fatti del mondo, aveva non una ma tutte le ragioni di protestarsi schiavo del suo Mecenate. Anche noi, senz'esser Augusti, chiameremmo non soltanto Capitano, ma Capo chi non s'impicciasse delle cose nostre.

RELATIVITÀ

« Sono assai in uso presso noi Moderni le Quarte Rime... Osserviamone alcune poche stanze del Cesarini ». Il quale Cesarini scrivendo a Girolamo Mattei, duca di Giove per animarlo a fuggir l'odio e a seguir virtù, così gli dice:

Segui, Signor, della Virtù cammino,
E non t'annoi la faticosa via.
A lunghi eccelsi erto sentier c'invia
A bel sudor stassi l'onor vicino.
Invitami a goder tante ricchezze,
False sirene in questo Egeo di vita;
E la lor voce in su l'età fiorita
Di rado avvien ch'invitto cor disprezze.

Si ritenevan dunque moderni i poeti che rimavano « ricchezze » con « disprezze », e vedevano la vita come una isola emersa dallo Egeo, o come l'Egeo stesso.

« In questo Egeo di vita » però non è brutto. Per non abbandonare il liquido elemento come termine di figura stilistico, i Romani potrebbero per esempio dire: « In questo Tevere di vita ». I pisani, naturalmente, « In quest'Arno di Vita » e i Torinesi: « In questo Po di vita ». In fondo poi tutti potranno considerarsi Torinesi e dire: « In questo po' di vita ».

IL GOVERNO

L'uomo dice uno scrittore cinese può governare gli animali, l'adulto può governare il ragazzo, il civilizzato può governare il barbaro, perchè si tratta sempre in questi casi di gente incapace di governarsi da sè. Inversamente chi non ha la forza di governarsi da sè, non è un uomo, ma un animale. E se voi mi dite che è un uomo, allora sarà un ragazzo e non un adulto. E se voi mi dite che è un adulto, allora non è un adulto civilizzato, ma un barbaro.

Ben detto. Peccato però che il savio cinese non abbia rovesciato le ipotesi. Proviamoci noi.

L'animale può governare l'uomo. Quanti cani di lusso governano le loro legittime padrone?

Il ragazzo può governare l'adulto. Chi non conosce tiranni in calzoncini corti?

Il barbaro può governare il civilizzato. Ma scacciamo quest'ipotesi, dato che essa ci rovina non solo i sonni ma anche le veglie.

Varius

Il disagio di Freud

Il « *Das Unbehagen in der Kulter* » (tradotto di recente in italiano, col titolo « il disagio nella civiltà »), è una delle opere più irritatamente pessimistiche di Freud. Dalla sua dottrina anteriore si poteva ricavare infatti la traccia d'una stella, lo squarcio d'un chiarore viaggiante sul convoglio della sconfortata umanità; la guarigione dell'anima, il suo districarsi dal tragico complesso di Edipo, dal complesso dell'orda primitiva. Il *Das Unbehagen*, composto nel 1929, comporta un irrigidimento pessimistico.

« Mi attengo al punto di vista, scrive esplicitamente Freud, che la tendenza aggressiva è un primario istinto autonomo, e riaffermo che la civiltà vi trova il suo più forte inciampo. La civiltà è uno specifico processo a servizio dell'Eros il quale mira a radunare individui isolati, poi famiglie, indi gruppi, popoli, nazioni in una grande unità, l'umanità. Questa è la opera dell'Eros. La sola necessità, i vantaggi delle comunità al lavoro, non potrebbero mantenerne la compagine. A questo programma della civiltà si oppone l'impulso aggressivo dell'uomo, contro tutti e di tutti contro uno ». Quest'impulso aggressivo (*Aggression-Trieb*) è, per Freud, inestirpabile.

Il volume, scritto nel 1929, costituisce una malinconica prefazione alla seconda, e più tremenda devastazione mondiale. Nella civiltà dell'800 era iscritta come in un frontespizio sollevato a grandi altezze da putti paffuti e stratosferici, l'apoteosi del Progresso. Nel Cristo balzante dal sepolcro, nel « ritorno del Figlio al Padre », Hegel scorgeva il paradigma eterno dello Spirito che riconquista la propria libertà ed infinità. *Duldet muthig, Millionen! Duldet für die bessere Welt!* intonava nel suo *An die Freude*, Schiller (*Soffrite con coraggio genti umane! Soffrite per il mondo che verrà!*). Progresso dei lumi, arricchimento attraverso il libero scambio, lo smantellamento delle muraglie doganali, e delle barbariche autarchie dei popoli arretrati, l'estensione delle libertà un tempo riservate ai ceti aristocratici a milioni di cittadini, l'idea d'una tutela o d'un mandato provvidenziale da esercitarsi dai popoli depositari dell'Idea (quelli che Hegel chiamava i popoli storici) avevano proiettato sul Secolo XIX uno splendore d'aurora.

In saggi anteriori Freud aveva già analizzato il dissidio fra *libido* e civiltà. La civiltà e le sue forme d'impresa cooperativa in vista d'un bene comune, sono possibili solo in vista d'una repressione pesante, e spesso di una costrizione intollerabile dell'istinto, la quale spinge masse di individui alla diserzione dal lavoro comune. Questa diserzione — diciamo così — si profila come regressione antisociale. E forme di regressione antisociale sono, agli occhi di Freud, la nevrosi d'angoscia, la paranoia, l'isteria, le varie specie dell'autoamore e dell'inversione sessuale. Ogni psicopatia è un'inconscia ribellione, un ritorno ad un arcaico vagabondaggio primitivo, un infantile ritorno al totemismo. Ma nella dottrina genetica di Freud la colpa primitiva, l'uccisione del capo-orda o del padre stanno sospese sulle origini delle associazioni umane, un riverbero di quella strage s'insinua quale componente inseparabile della psiche successiva: *Kermesses* o Baccanali, culti della Venere di Cipro o di Pafo, rituali di Giava e di Formosa non estinguerebbero nell'uomo l'istinto aggressivo. La libidine di morte che congiunse i figli contro il capo-orda (il padre) ripullulerebbe, senza termini, pur cambiando bersaglio.

Nell'insieme l'800 tenne fede ad una valutazione positiva dell'uomo. E concepì la storia, sul paradigma dell'emancipazione dal bisogno, e dalla servitù naturale. La festa dell'emancipazione, già vagheggiata, con rituale vagamente massonico da Filangieri, nella sua *Scienza della Legislazione*, è il mito ideale dell'800. Si tratta di spalancare *boulevards* e di aprire scuole, di sfondare i cancelli delle regge e le segrete delle prigioni: l'uomo è un « divino efebo » alla maniera di Platone, che trascina istinti ed eredità ataviche più leggermente dello sportivo che trascina i suoi pattini. Per Freud la storia è un convoglio delittuoso.

Quel convoglio gli pare viaggiare come un treno carcerario dalle tendine perpetuamente abbassate. La civiltà gli appare come un'isola vulcanica, scossa da terremoti e tifoni, sempre pronta a sprofondare, così abbandonata al dominio ora convergente ed ora in conflitto, delle due divinità dell'Amore e della morte.

[illegible] civiltà e sessualità si apre un [illegible]mente conflitto. « L'amore si op[illegible]e agli interessi della civiltà, e d'altra parte la civiltà minaccia l'amore con restrizioni ostili. La società si comporta verso la sessualità come una razza od uno strato della popolazione che ne assoggetta un'altra... ». Fatto innegabile, la potenza dell'organizzazione civica e statale è solidale della restrizione: la Roma dell'età conquistatrice e l'Inghilterra vittoriana ci mostrano l'ingigantimento della forza centripeta statale collegata colla durezza verso gli scarti sessuali; al confinamento della bellissima Giulia, figlia di Augusto, e del poeta Ovidio, corrispondono, nella prospettiva dei tempi, l'insofferenza della società inglese per Byron ed il processo istrutto ad Oscar Wilde.

Ma, derivando la sessualità verso il lavoro, verso una complessiva associazione dei mutui sforzi non si era fatta balenare una sublimazione suscettibile di stabilire fra gli uomini se non l'armonia, l'armistizio? Anche Lucrezio, e con lui gli empiristi e contrattualisti d'ogni sfumatura, ci hanno squadernato la torva e vagabonda ferocia delle origine umane:

At genus hamanum multum fuit illud [in arvis
Durius, ut decuit, terra quid dura [creasset...
nec commune spectare bonum nec ullis [scibant
moribus nec legibus uti...

E ci aveva mostrato il patto sociale emergere dalla necessità di porre argine a rapine e violenze. *L'utilitas* di Lucrezio pareva avere compresso, se non estinto, questi bramiti di violenza. Per Freud, no. L'uomo non è una natura bisognosa d'amore, che solo se aggredito si lancia alla propria difesa, ma propende instancabilmente ad opprimere, rapinare, martoriare i suoi simili. A. France affermava non darsi melodia più inebriante della cadenza dei tamburi. Analogamente, per F. la umanità aspira periodicamente a staccarsi da convenzioni e leggi per lei intollerabili ed a periodicamente tornare alla belluinità primitiva, traverso guerre, rivoluzioni, lotte di gruppi, di classi, inveterati odi di razze e di popoli che F. mostra credere spontanei e non attizzati artificiosamente dai governi. L'inventiva dell'odio è, in una parola, più potente di quella dell'amore. Si dà, sì, antipodo di quest'impulso di morte un Eros cementatore di solidarietà, sublimazione della *libido*. Ma la sua gittata è assai più fiacca di quella dell'impulso aggressivo, e F. ne addita una flagrante illustrazione in quel « *narcissismo* delle piccole differenze » (il contrasto tendenziale di caste, di corpi, di ordini, quali la marina e l'esercito, la città e la campagna, o anche di vasti aggruppamenti similari, come spagnoli e portoghesi, valloni e fiamminghi, inglesi e irlandesi etc. di cui F. traccia una finissima analisi.

Libro cupo, irritato, pessimista, impensabile fra le armonie progressiste dell'800 che si vorrebbe smentite dai fatti, che si vorrebbe respingere come una diffamazione. Ma a questa potente unilateralità dànno credito i cimiteri e le immense rovine di due grandi guerre, l'affievolita fiducia nel « divino efebo » di Platone, nell'*Homo sapiens*, la perplessità, che non è più facile oppugnare d'un invincibile razionalità storica. Nell'uomo sono riapparse forze telluriche « etoniche », cieche, che si credevano domate. Il secolo XX dal 1914 in poi, ha, purtroppo inflitto più smentite ad Hegel che a Dostoyewsky.

•

Ma fino a qual punto Freud ha sentito quella più profonda ed intima dialettica che muove la natura dell'uomo; quella dialettica che non si spiega con la meccanica delle reazioni psichiche così accette al moderno scientismo?

Le guerre, le distruzioni, le stragi, che si vuol fare apparire fatali, rispondono ad una legge umana di odio?

Di qui un ultimo interrogativo: quanta parte del disagio innegabile, così vivo nella società contemporanea, per cui essa mostra di non ritrovarsi fra quanto una corrente di cultura ben definita e l'imprevisto sviluppo della scienza han generato; quanta parte di questo disagio — che potrebbe benissimo esprimere una crisi di adattamento e di sviluppo della civiltà — è disagio dello stesso Freud, dello scienziato Freud?

Lorenzo Giusso

BUGIANI MAREMMANO

Arrigo Bugiani non scriveva nè pubblicava versi, almeno a quel tempo, e forse neppure poi, ma non ci sembrerebbe strano chiamarlo il più genuino poeta che fiorisse dal gruppo del fiorentino *Frontespizio*. Collaboravano a quella rivista giovani scrittori d'ingegno, tutti cattolici, che prendevano sul serio il proprio pensiero religioso, e non dubitavano affatto che dal sostrato costituito da un determinato modo di vedere e concepire la Vita e il Mondo, possa e debba nascere una poesia di forme corrispondenti. E ci fu un'ora in cui più d'uno s'aspettò che qualcosa come una nuova « civiltà letteraria », o meglio un nuovo clima artistico, potesse prendere le mosse di lì. La lenta impercettibile decadenza intima della rassegna — restando sempre di ottima qualità le parti propriamente cogitatorie — cominciò col suo ammodernarsi, e adattarsi al nuovo clima, ermetizzante e postsimbolistico, che aveva invaso tutte le più note riviste italiane, meno forse due o tre. Non si vuol deprimere la raffinata critica di poesia, che rediga il Betocchi; ma insomma, con quella critica, e con le nuove complicazioni che i versi del Betocchi o del Fallocara si concedevano, il *Frontespizio* aveva cominciato a rassomigliare troppo di più ad altri periodici. Perdeva la sua « Unicità »... Per contro, Arrigo Bugiani non subì mutamenti; e l'esemplare sua fedeltà a se stesso, voglio dire all'intima legge dell'arte sua, era, in quegli anni di gran fortuna delle raffinatezze e *agudezas*, una prova di forza, d'indiscutibile risalto. Racconta Roberto Weiss come i primi scritti del Bugiani giungessero al *Frontespizio* nel 1931: erano due prose brevissime, una trentina di righe in tutto, che portavano il titolo comune di *Due rangate nel sodo*. Accolto davvero con fraternità, il Bugiani continuò a mandarne altre (egli le chiamava « pezzetti »), tanto che, su trentatrè che compongono il volume *Festa dell'ômo inutile* (Vallecchi, 1936), nel *Frontespizio* ne erano apparse ventidue. Il Bugiani viveva, buon maremmano senza uzzoli di spaesare, a Follonica; e persino — allora — concedeva un poco a una certa tinteggiatura dialettale (lo si vede già dall'« ômo » del titolo), pur di stare al sodo e non inurbarsi. « Pezzetti »: e la mente corre subito a un'altra parola, messa di moda in Toscana ai tempi della *Voce*, la parola « frammenti »: il cui significato è ambiguo, poichè può indicare tanto una sàpida « cosa vista », di rilievo tutto impressionistico e sensorio (Soffici), quanto una poetica meditazione, un'autodefinizione commossa, una « poesia di scavo » in prosa (Cardarelli). Dal quieto ed appartato cittadino di Follònica potrebbe attendersi un'arte provinciale e paesana, un Lozzettismo magari robusto e sanguigno, ma pur sempre compreso nei confini della « cosa vista ». Ma « salvatico è quel che si salva », e il solitario prosatore di Follonica, pur avendo occhi vividi per osservare con freschissimo amore le piante e gli animali, specie le piantine e gli animaletti, appariva prima di tutto un meditatore, un uomo capace a pensare, in sè, di sè, non da filosofo ma da uomo consapevole, con sobria asciuttezza sofferta. E pertanto moltissimi dei suoi « pezzetti », dei suoi « frammenti », sono, in realtà, dei *petits poèmes en prose*. Con aperture di canto ariose, per esempio; con finali semplicissimamente solenni, con segreti di ritmi o di pause che non si potrebbero eliminare senza gran danno, sebbene nulla sia più lontano di queste agre nòtule dalla « prosa numerosa » che caratterizzò il *petit poème en prose* dal tempo del *Somnium Scipionis* di Cicerone fino agli esempi di Mallarmè.

Accostiamo il Bugiani proprio su una di quelle paginette, onde s'apriva la sua collaborazione al *Frontespizio*: « *Peccato* », « *Domanda* ». Leggiamo « *Domanda* »: « Il mio babbo morì che avevo appena ventidue mesi. Non lo rammento mai, sebbene lo ricordi, e mia madre dice che ho il cuor di sasso. Quando letico con la mi' moglie sto anche un mese senza guardarla. E' lei sempre, che allunga il braccio all'abbraccio; ma prima (ed ora l'ho imparata a memoria) dice: — Come sei duro! — Perchè quando andai alla guerra non lacrimai, delle donne mi gridarono dietro: — Tu scoppiassi almeno, già che non senti niente per nessuno... Siccome non m'intiepidisco per i poveri che (mi pare) quasi tutti vilipendono la miseria, il prete mi rimprovera che ho l'anima pelosa. Signore, poichè io posso sbagliarmi dimmi Tu, cosa fu un giorno nel bosco a movermi il pianto, davant'un rospo che mi guardava? ». Questo inatteso volgersi al Signore, nell'ultimo capoverso, ha qualcosa di intimo, di « scavato », che fa pensare a consimili movimenti di Baudelaire. Potete star certi che Bugiani non scrive tenendo l'occhio a libri altrui, e forse con Baudelaire non è molto domestico nemmeno oggi; il movimento viene dal cuore, ed è davvero figlio d'una severa perplessità, dell'abito di scrutarsi senza indulgenza, e di saper vedere la torbidezza umana, la mista natura dell'uomo.

Quanto ai capoversi precedenti, la loro insistenza, quasi di ballata popolana, a ripresentare tutti, con lievi variazioni, lo stesso motivo, ha anch'essa, prima che una ragione vagamente ritmica, una ragione psicologica: il quadro dell'accusa deve essere completo, delle altrui requisitorie lo scrittore non vuol dimenticarne nessuna perchè egli stesso ha di sovente la tendenza e il gusto di farsi la requisitoria. Soltanto dopo riferito per intero l'atto di accusa, può essere lecito dire anche quell'unico elemento a discarico, se è tale. E qui vediamo intera la complessa natura dello scrittore dalla prosa semplice: da un lato, la sua consapevolezza (dopo anni d'intensa vita interiore) è tutt'altro che ingenua, e rende inevitabile ch'egli si avveda pure d'essere stato capace di pietà, di intenerimento; dall'altro, egli sapendo quanto sia misteriosa e intricata la natura dell'uomo, non ignora quanto facilmente l'uomo s'inganni nel giudicare (e, specie, giustificare) se stesso. Spontanea, allora, la domanda a quel Dio in cui egli profondamente crede: non è irriverente interrogarlo su così modesto oggetto (sè di fronte a un rospo; una sua lacrima di fronte a un rospo), poi che per l'uomo è importantissimo il capirsi e valutarsi giustamente, senza essersi stoltamente benigno ed anche senza spingersi, da sè, a disperare. Il profondo senso della pochezza propria è dunque in parte corretto, temperato, a causa della fede in Dio: che ridà tutta la sua importanza ad una minima lacrima, e tutta la sua importanza all'atto di autoconoscenza). Pel rispetto formale, basti por mente all'ultima riga, per valutare la autentica, grande arte di « suggerire » che questa rude prosa possiede: suggerire nell'unico modo artistico, che *non* è di avvolgere il lettore d'una più o meno sconcertante « atmosfera » per mezzo di artifici, ma di saper scegliere i particolari più significativi, e in uno sottintenderne alcuni altri con piena limpidezza e trasparenza. « ...movermi il pianto, davant'un rospo che mi guardava »: basta quel rilevato, conclusivo « mi guardava », detto come di persona che guarda con deliberatezza, indicante che lo animale non guardava tutte le cose intorno, con interesse suddiviso e disperso, ma s'era fissato particolarmente su di lui, — basta a darci l'impressione ch'egli scopri qualcosa di comune con l'uomo nella povera e brutta bestia — una capacità d'attenzione, forse quasi il germe d'un pensiero e si comprende, allora, com'egli, vedendo una specie di anima prigioniera in quel vile e mostruoso involucro, si spetrasse: e il « movermi » ci fa cogliere l'intenerimento al suo punto iniziale, quando la lacrima si stacca non dall'occhio ma dal petto, così dolcemente amara.

Perchè il libro s'intitola *Festa dell'ômo inutile*? Uomo inutile il B. s'è creduto e definito dopo uno sbocco di sangue, colpito da tubercolosi e costretto a vita riguardata: esperienza che di poi, con la recuperata salute, egli avrebbe quasi posta in oblio (almeno, in quanto scrittore), ma che intanto gli suggerì rilevanti motivi. Il suo primo moto, vedendosi la camicia arrossata dalla emottisi, fu (*Peccato*) di pensare alla imporporata clamide di Gesù, pensare a Gesù, cominciare a esclamare dentro di sè: « Guarda, che il Signore m'ha prestato il su' vestito più bello! »; ma il secondo, dinanzi allo sgomento e all'angoscia della madre, fu di rassicurare, chiamare il medico e riguardarsi: tacitamente ricancellando quel primo esaltato pensiero sulla dignità cristiana del Dolore. Il terzo, manco a dirlo, data la coscienza sottile che contraddistingue questo scrittore, fu di rimproverarsi un trapasso così naturale come fosse un gran peccato. Un altro « pezzetto » nasce dall'avarizia di baci a cui la malattia lo induce verso la moglie e la bimba: castigo giusto, gli pare, dell'avarizia consimile sua giovanile, dovuta allora non a malattia bensì a superbia. In altre prose, l'Uomo inutile, costretto alla vita quieta, si fa un mondo del suo orticello, amando piantine e ragni ed altri animaluzzi come fossero amici cari. E via dicendo.

Ma beninteso non è necessario, e nemmeno legittimo, collegare sempre i motivi di questo genere con il tema della malattia. In parecchi *petits poèmes* la malattia non è in alcun modo nominata; è credibile che alcuno sia stato scritto prima di essa; ma ritroviamo pur sempre il raddolcimento dell'animo a contatto con la innocente natura, e per converso, la tendenza a rimordersi e tormentarsi in cospetto dei problemi morali. Felicità del nostro solitario per la veduta d'una bella gentile, affettuosa rosa: « Bianca è la rosa del mio giardino. Scaturisce col cesto del su' fogliame da una corona avvampante di rosolacci di campo, che mossi sullo stelo anche dal vento imbelle del meriggio, la premono come per un tentativo d'abbraccio. Sopra la convulsa onda rossa china i rami la rosa, e sfoglia i petali candidi de' suoi fiori vicini a disfarsi, per offerta gentile a quelli che di sotto la cercano. I suoi bocci hanno il segno dell'amore nel seno: escono dal calice marginati d'una tinta rossastra, che l'aria dopo poco distrugge... ». E raumiliata coscienza di sè, non appena pensi alla propria natura: « ...Alla bianca rosa assomiglia la mia donna, ricca di bellezza posata. I rosolacci, agitati, selvaggi, bassi e cupi sotto l'altezza del superiore biancore, sono l'immagine mia ». La fede in Dio, attraverso il senso del peccato, spesso acuisce questa « umiliata coscienza »: egli sa battersi il petto come il pubblicano, egli è lontano dal credersi un cristiano dabbene: « ...Possedere da vent'anni a questa parte una fede e coprirla con uno strato massiccio di protervia. Amare Cristo e vituperarlo con pervicace peccato. Questa è miseria, che mi fa miserabile. E l'attributo mi calza a pennello ». D'altra parte, la certezza di un Dio gli dona anche, ovviamente, consolazioni: tra cui improvvise, inattese immaginazioni d'una festiva fantasia che a priori non gli si sarebbe attribuita. Quando egli veglia, nella notte, la madre prossima a morire, basta che nella campagna notturna trascorra una nota melodiosa, certo di qualche uccello, perchè abbia un pensiero veramente « d'al di là »: dolce, e appacatore. « ...Nella campagna così muta strani tocchi di mandòla hanno empito l'aria, senza che li spiegasse nessun segno umano. La mia tristezza ne è stata addolcita fino a che il fischio d'un treno ha coperto l'inesplicabile suono. Io giuro d'aver sentito bene. Erano certo Angioli cantori a cavare accordi per la serenata di fine vita. ».

Coerente e degno seguito della *Festa dell'ômo inutile* è il volume *La Stella* (ed. Morcelliana, 1946), meritamente coronato dal Premio « Isola d'Elba » 1947. Qui è scomparso il tema della malattia, e, se non erro, ne consegue una maggiore pacatezza di reazioni: un minore rodersi, una minore appassionatezza e tormentatezza. Il che non impedisce ai nuovi *petits poèmes* d'essere pur capaci di note profonde, toccanti: « ...Ora mi ritorna a mente che pochi giorni dopo Aldo morì. Forse sul letto era venuto dal levante quel vergaro celeste che fa il sigillo su la fronte dei puri servi di Dio ». E copiose sempre, sopra tutto, le pagine di contatto con la natura e di naturalistico sollievo, miti, soavi, spesso mestamente soavi.

Ma la novità de *La Stella* è costituita dal distendersi di vari « frammenti » in piccoli racconti. Il libro ne è meno omogeneo: si desidererebbe una netta separazione, fra due libri, o almeno fra due « parti » di libro: « pezzetti » e « racconti ». Ma questa nuova possibilità del Bugiani lo arricchisce, naturalmente; e quei brevissimi racconti sono belli, anche se potranno apparire, forse, un po' insipidi, a chi concepisca un tipo solo di Narrazione: psicologica, creatrice di caratteri scolpiti. In realtà, queste concise evocazioni suggerite dalla vita paesana — i cui fatterelli reali egli avrà voluto « interpretare », per virtù di libera fantasia — sono significantissime. Il pentimento schietto, mentre la moglie partorisce, dell'uomo che di lei s'era disamorato, per altri erotici capricci (e son tante piccole impressioni che si fondono in una sola) la contentezza del bimbo che va ogni domenica al cimitero, su la tomba del padre; la tranquilla ingenuità della fanciulla che non desidera l'amore e pone tutta la sua capacità di ambizione e di sogno nel coltivare i geranii; la generosa tempra del perfetto ombrellaro; la saggia misura del giovane buttero che mette pace tra madre e moglie; quadri di vita umile, ma vita intera; idilli, ma che contengono una Weltanschauung, esprimono la ammirazione e la fiducia per l'amore, la mitezza, le più pure e meno vistose virtù degli uomini che sembrano « uomini comuni ». O, se volete, modesti provinciali...

Aldo Capasso

TITUBANZE DEI ROMANI

per la creazione delle provincie

Dopo l'incendio Gallico il governo romano, sotto l'impulso di Camillo, congegnò un sistema complesso per **ir**quadrare le genti italiche, sulle quali andava estendendo la sua egemonia, con un trattamento a « scalini mobili », nel senso che ogni gente vinta poteva migliorare, peggiorare, secondo il suo contegno o la condizione fattale da Roma al momento della vittoria, e la cui caratteristica fondamentale etica consisteva nei due scalini culminanti: della alleanza alla pari, e della concessione della piena cittadinanza romana. Risultato di quel sistema, ove fosse stato attuato con persistenza e larghezza, sarebbe stato che presto le genti italiche si sarebbero fuse in vera nazione coi vincitori.

Ma nei due secoli che seguirono, fino alla guerra contro Pirro, il Senato che si era impadronito del potere, ritardò gradatamente l'applicazione dei gradi sommi di quel sistema, concedendo la cittadinanza in casi sempre più rari; e ciò perchè essa significava ormai il godimento di tanti e così evidenti privilegi, che i già cittadini non desideravano condividerli con troppa gente nuova. E così il dominio risultò sempre più fondato sul metodo delle « alleanze non alla pari », ossia del protettorato, per tutta l'Italia, dall'Appennino Tosco-Emiliano allo Stretto.

E quando, nel 264, il Senato decise di far passare le legioni al di là dello Stretto, per aiutare, contro i Cartaginesi ed i Siracusani, i mercenari Mamertini che avevano occupato Messina, e si erano alleati coi Romani, di stirpe affine, parve per qualche anno che si volesse estendere alle zone considerate extraitaliane il sistema dell'egemonia a base di alleanze, soprattutto a causa del contegno degli indigeni dell'isola (di cui i Siculi ed i Sicani erano linguisticamente fratelli dei Latini), i quali in blocco passarono dalla loro parte, fiduciosi di essere liberati dai vecchi dominatori, greci e punici.

Ma quando quegli indigeni, presto dubbiosi di aver soltanto cambiato di padrone, credettero che lo scontro, sfortunato per i Romani, tra l'aropo e Terme nel 259 fosse prova della loro debolezza militare, e ne trassero l'occasione per ribellarsi, le legioni dovettero penosamente domare ad uno ad uno i loro borghi fortificati, talora con eccessiva crudeltà, come nel caso di Enna; e così cadde ogni buon rapporto con la potenza dominatrice, ed ogni possibilità ch'essa si reggesse nell'isola colle alleanze; poichè, alla fine della guerra, nel 241, rarissimi erano i centri ancora alleati, mentre tutti gli altri erano stati ridotti con le armi.

Ma per quattordici anni, fino al 227, il Senato titubò sull'assetto definitivo da darsi alla parte dell'isola conquistata, per varie evenienze che sopraggiunsero. Di fatto nel 237 i legionari si erano acquartierati anche in una altra isola, la Sardegna, in cui i Cartaginesi si erano da tempo stanziati; ma solo quando il dominio punico era stato annullato da una ribellione dei soldati mercenari (certo in buona parte Italici) dei presìdi, in cui furono massacrati tutti quanti i Cartaginesi che si trovavano nell'isola (Polibio I 79), senza che i Romani intervenissero a favore dei ribelli (Polib. I 83, 11). Solo in seguito, essendo nati nuovi conflitti tra quei mercenari e gli indigeni sardi, e quelli, avendo avuto la peggio ripararono in Italia, rinnovando la richiesta di aiuto (Polib. I 88, 9), i Romani decisero di intervenire, perchè l'isola, lasciata a sè, rischiava di diventare un covo di pirati. Si ripetè dunque, in qualche modo, l'alleanza tra mercenari e Romani, come già in Sicilia: ma questa volta, a priori, era escluso che l'isola entrasse nel dominio romano in base ad alleanze con le genti locali.

D'altra parte poco appresso, nel 232, le distribuzioni viritarie a cittadini romani che il tribuno della plebe, C. Flaminio, riuscì a far eseguire nei territori confiscati ai Galli Senoni ed ai Piceni, fecero sì che le zone della Padana, a nord dell'Appennino fossero concepite come unificabili col resto della Penisola; il che fu convalidato dalle successive fondazioni delle colonie di Piacenza e di Cremona, e dalla alleanza dei Romani coi Veneti. Ma la vittoria di Flaminio non fu facile, e pagata agli avversari oligarchici a caro prezzo; perchè costoro gli attribuirono, assurdamente, la responsabilità, colle sue distribuzioni, della spedizione Gallica contro Roma del 225; come a lui, morto combattendo nella battaglia del Trasimeno, attribuirono in seguito, in piena falsità, l'accusa di una pazza strategia offensiva, contraria alla difensiva temporeggiatrice predicata da Fabio Massimo.

Ad ogni modo, se le distribuzioni di Flaminio salvarono la Padana da un trattamento ben diverso, l'opposizione dei nobili contro i metodi di Flaminio stesso dovette contribuire, nel 227, a fare adottare, invece, quel trattamento per la Sicilia e la Sardegna, che vennero ridotte a « provincie ».

Esse allora, — come appresso le zone iberiche —, furono considerate soprattutto dal punto di vista di vecchi domini Cartaginesi, che avevano cambiato padrone (aumentando la loro estensione), e per cui quindi si potevano conservare, all'incirca, i sistemi di dominio applicati dai Punici; sicchè le « provincie » si plasmarono sulle « eparchie » cartaginesi, e divennero « praedia populi Romani », coi territori in gran parte confiscati, e tutto il resto divenuto tributario (tranne la persistenza di un esiguo numero di città alleate in Sicilia). Certo anche in quelle provincie Roma applicò, in qualche modo, un « sistema scalare », che prevedeva varie sistemazioni diverse degli ex-vinti; ma poichè quella scala fu privata integralmente dello scalino superiore, ossia della possibile concessione della cittadinanza romana, e della possibile fondazione di colonie romane, e anche le alleanze vi furono ridotte al minimo, il sistema scalare vi rimase limitato al lato peggiore, punitivo, e alla semplice funzione disgregatrice. Sorgeva così una egemonia romana extra-italiana, di sfruttamento imperialistico.

•

Ma negli ultimi anni della guerra Annibalica, assursero nel Senato come elementi predominanti P. Scipione l'Africano e la sua fazione, i quali avversarono decisamente l'applicazione del sistema provinciale nelle nuove zone in cui si affermarono vittoriosamente gli eserciti romani: l'area Cartaginese, la Macedonia, la Siriaca, ed il mondo Greco. Scipione, che da giovane aveva trattato gli indigeni dell'Iberia con tanta giustizia ed umanità, da esserne considerato simile a un Dio (Livio XXVII 19), non volle che ogni nuova guerra finisse collo smembramento totale del nemico, nè colla creazione di altre provincie tributarie; bensì riducendo la potenze egemoniche vinte ai loro confini naturali, liberando le genti già spadroneggiate da esse, e facendosi alleate così quelle come queste, in un opportuno equilibrio di Stati, che tutti erano vincolati dalla amicizia tutelatrice di Roma: in Africa Cartagine e il regno Numidico; nella Balcania la Macedonia e gli Stati greci liberi; in Asia la Siria, varie città greche e dinastie indigene dell'Anatolia, il regno di Pergamo e la repubblica di Rodi; senza che Roma si riservasse in quelle enormi zone, nè un chilometro quadrato di territorio in dipendenza diretta, nè il minimo presidio. Questo sistema, che fu attuato fedelmente fino al 187, in cui Scipione fu sopraffatto dai suoi avversari politici, era giustificato, oltre che da motivi etici ed umanitari, e per quanto riguarda gli Stati greci fatti liberi, dal grande filellenismo dell'Africano e dei suoi amici, anche da motivi di indole pratica: quali la necessità di ritornare al sistema scalare

(*Continua a pag. 8*)

Luigi Pareti

Affreschi in un vicolo di Roma

LE MACCHIE DEI MURI

Frutto di ripetute discussioni tra Sandro Botticelli e Leonardo, debbono essere alcuni passi celebri del Codice Urbinate 1250 della Vaticana che si riferiscono alla suggestione prodotta sulla fantasia, dalle macchie dei muri, e al modo con cui l'artista può « eccitare » la propria facoltà creativa attraverso una simile esperienza quotidiana, che non è solo degli artisti ma di ciascuno. In un primo momento, pare che Leonardo fosse male impressionato da una dichiarazione del Botticelli, troppo sbrigativa, in verità: l'autore della « Primavera » e della « Nascita di Venere » (che, secondo Leonardo, fece « tristissimi paesi ») aveva detto al grande amico che il paesaggio non aveva molta importanza nella pittura, tanto è vero che, anche gettando semplicemente contro un muro una spugna intrisa di vari colori, essa lasciava sulla parete una macchia dove si « vedeva un bel paese ».

Ci figuriamo, anche attraverso il tono reciso delle frasi leonardesche, il disprezzo per un simile atteggiamento che affidava al caso una delle parti più nobili e profonde della pittura, secondo Leonardo: il paesaggio, quel paesaggio allo studio del quale l'artista, investigatore incontentabile degli effetti atmosferici, della « prospettiva aerea » e della « degradazione » delle masse verso l'orizzonte, aveva dedicato tanta parte delle sue ricerche scientifiche e pittoriche.

Ed essendo, tra tanti brani lasciatici dal Vinci, proprio questo uno dei più singolari, conviene rileggerlo per trarne alcune conseguenze abbastanza significative che superano l'importanza d'un commento a Leonardo. Ascoltiamo l'artista: « Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella Pittura: come se uno no' li piace i paesi, esso stima quel.i esser cosa di brieve e semplice investigazione, come disse il nostro Boticella, (Botticelli) che tale studio era vano, perchè col solo gettare d'una spugna pieno di diversi colori in un muro, esso lasciava, in esso muro, una macchia dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni, dico che l'omo vole cercare in quella, cioe teste d'omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvole e boschi e altre simili cose, e fa come il sôno delle campane, nelle quali si po' intendere quelle dire quel ch'a te pare. M'ancora ch'esse macchie ti dieno d'invenzione, esse non t'insegnano finire nessun particolare; e questo tal pittore fece tristissimi paesi ».

Leoardo, dunque, si rifiuta di credere che una semplice macchia sul muro sostituisca la pittura: però riconosce ch'essa può contenere « varie invenzioni » e subito aggiunge che tali « invenzioni » si percepiscono quando l'uomo « vuole » cercarvele, concludendo poi col paragone bellissimo del suono delle campane, riecheggiato altrove, nel codice 2038 della Biblioteca Nazionale di Parigi: « E interviene in simili muri e misti (cioè marmi venati) come del sôno di campane che ne' loro tocchi si trova ogni nome e vocabulo che tu immaginerai ».

Sia il paragone col suono ritmato, che la convinzione certa d'un elemento di « volontà » nell'apprendimento di queste invenzioni nelle macchie dei muri, ci fanno intendere benissimo la differenza che passa dal semplice concetto botticelliano, espresso come in conversazione, da pittore a pittore, e il meditato argomento leonardesco: Leopardo, in fondo, non nega la giustezza del fatto segnalato dal collega fiorentino, ma lo elabora criticamente con grande finezza di veduta.

E' di qui, dunque, che sorge lo stimolo a ripensare le parole di Leonardo attraverso un'esperienza sempre viva ed attuale, tanto che, com'è noto, di quando in quando si grida al « miracolo » per una « apparizione » improvvisa, dello stesso carattere o, se voi andate in montagna, ad ogni passo vi si mostrano rocce e vette che prendono il nome da « Dante » o dall'« Aquila » o dalla « Sfinge » proprio per l'immagine che di questi soggetti rievocano. In passato, tali somiglianze ebbero persino contatto col mito: e la fervida fantasia dei popoli mediterranei ha legato a queste apparenze favolose storie di giganti o di mostri.

Cosa avviene, dunque, nella fantasia dell'uomo in presenza di tali « suggerimenti » o, piuttosto, perchè avvengono tali suggestioni, così forti ed incisive da rimanere esemplari per secoli o da sfociare nel mistero e nel miracolo?

Leonardo, insinuando che nei marmi venati (tra i quali uno prende addirittura il nome di « paesina » per l'aspetto paesistico che offrono le sue macchie) e nelle infiorescenze di muffa o macchie dei muri, l'uomo vede ciò che « vuole » cercare di vedere, ci avvia alla suggestiva chiarificazione del fenomeno: perchè, infatti, bisogna considerare la nostra fantasia tutt'altro che « passiva »: ma anzi « attiva » ed in continuo fervore, per il quale le « apparenze » sono dei suggerimenti sui quali essa muove all'integrazione delle forme accennate per placarsi in una visione che rechi l'impronta di ciò che fermenta in noi, ancora inespresso, ma già attivamente proteso verso la plastica figurazione. Ma a questo fatto innegabile si aggiunge una determinante di sincera efficacia, data dalla necessità di dare agli aspetti confusi, caotici e vaghi della realtà, sempre una forma riconoscibile attraverso la nostra esperienza umana, per la quale anche l'assurdo e il mostruoso deve ridursi alla concretezza d'un fatto figurativo.

Si vede bene da ciò quanta analogia presenti un simile atteggiamento della fantasia con il produrre artistico, per il quale l'insofferenza del foglio bianco o della parete nuda, già di per se stessa è bastante ad eccitare la produzione dell'opera d'arte.

E' come se in noi fosse, in continuo fermento, un ricchissimo mondo di immagini indeterminate; ma protese verso la determinazione ed ecco, all'improvviso, la macchia d'un muro riesce a « fissare » in forme riconoscibili ciò che vagava senza posa nel nostro animo: l'immagine esterna, così, proprio come giustamente ha inteso Leonardo, assume il ruolo di suggerimento e di stimolo, potendosi poi, secondo l'affermazione leonardesca « finire » e completare tali macchie, giacchè esse: « non t'insegnano finire nessuno particulare ».

E allora riandiamo con la memoria alle molte opere incontrate nelle gallerie che ci attrassero più per la loro curiosità che per intrinseco valore di arte: lastre di alabastro giallo, grigio, roseo, con grandi chiazze, e venature sfruttate da pittori manieristi della fine del Cinquecento per la raffigurazione tumultuosa del « Passaggio del Mar Rosso » o, poniamo, per il « Diluvio Universale ».

Il pittore, attratto dalle macchie del marmo che avevano apparenza di nuvole e di onde in tempesta, ne ha « proseguito » il suggerimento, dipingendo quà e là figurine di combattenti, navi in procinto d'affondare, uccelli in volo disperato; ma tre quarti della superficie del dipinto è rimasta affidata alla suggestione spontanea delle venature del marmo, la cui composizione è stata, per così dire, « interpretata » dall'artista.

Altrove avviene spesso il contrario: ma sempre in un bizzarro giuoco della fantasia: ricordate il cielo di cristallo dipinto dal Mantegna dietro la sua « Festa di Venere e Marte »? Alcune di quelle nuvole, quasi marmoree nello stile serrato del grande maestro, hanno assunto, per volontà dell'artista, profili umani come un'antica pietra dura, in un'onice scolpita: ciò che è perfettamente nel gusto antiquario di Andrea Mantegna appassionato, quant'altri mai, dei marmi venati, delle gemme antiche, dei « mischi » preziosi e fantastici.

L'errore incomincia, secondo noi, quando si considerano seriamente, come prodotti voluti dagli artisti o « apparsi » (quasi medianicamente) quelli che sono casuali accostamenti chiaroscurali o cromatici dovuti all'infinito aggregarsi di forme e colori nella natura.

Ci sono persone, del resto rispettabilissime, che tentano persino di « razionalizzare » simili casuali apparenze, indagando nelle pieghe delle vesti delle figure michelangiolesche della Sistina o nei grumi lasciati sbozzati dal Buonarroti nelle sue sculture, non so quale « linguaggio segreto » di esoterico significato, animati forse dal ben altrimenti notevole particolare dell'autoritratto drammatico dipinto dal Buonarroti nella pelle di S. Bartolomeo del « Giudizio ».

Se invece ripensiamo questi fatti con chiarezza di propositi, li vediamo tutti appartenere a quelle « invenzioni » leonardesche, sorte dalle celebri macchie di muri e considerate, come s'è visto, ai fini dell'arte, non più d'un « eccitamento » della fantasia: e il successo che simili suggestioni ottengono quanto più ci spingiamo verso una errata concezione decadente di arte « irresponsabile » e misteriosa o verso il pericoloso campo d'un psicologismo fine a se stesso, dimostra a sufficienza quanto siamo lontani dal vero concetto dell'arte che è, ancora una volta, creazione.

Valerio Mariani

Brajo Fuso, il medico pittore, ha stupito non poco la critica per la bellezza del colore e per l'originalità delle concezioni. Questa « Stazione », desolata e densa, esprime molti aspetti caratteristici della sua pittura.

EDUCAZIONE MUSICALE

Si è molto discusso in questi ultimi tempi sui problemi della scuola, ma tra le tante discussioni non si è intesa una voce che ponesse, in maniera definitiva, dinanzi alla coscienza dei riformatori i problemi veramente urgenti delle scuole musicali italiane. Intendiamo, naturalmente, parlare di problemi culturali, poichè tutti conoscono le enormi deficienze che presentano in questo campo coloro che hanno avuto la ventura, o meglio la sventura, di compiere un completo corso di studi nei Conservatori e nei Licei musicali, dove, per un periodo medio di dieci anni viene impegnata l'attività degli aspiranti ad una professione musicale.

Sono quelli gli anni migliori per la formazione di un individuo, eppure ben pochi si sono chiesti sinora se un'educazione artistica debba essere preceduta ed accompagnata da un'adeguata preparazione mentale e culturale. E non è poi, del resto, tanto difficile scoprire e riconoscere lealmente, le conseguenze di una deficienza di tale natura e così radicale. Sono conseguenze che investono le singole persone da una parte, e dall'altra il patrimonio artistico della nazione.

Nelle prime, infatti, si viene a creare una frattura di ordine spirituale derivante dalla esigenza di una espressione totale, posta in essere da ogni attività artistica, e dalla impossibilità di adeguare a questa espressione tutta intera la personalità. Ne derivano, perciò, una intelligenza monocolore e tutti quegli squilibri e quelle originalità che il senso comune, con facile ed apparente ottimismo, è solito chiamare capricci d'artista. E di capricci in realtà si tratta, dovendosi riconoscere in tali manifestazioni un residuo ed un fissarsi della mentalità infantile.

•

Ben più gravi, però, sono le conseguenze quando noi portiamo una personalità così deformata nel vivo di un'attività musicale attraverso i meandri dei vari indirizzi estetici. Anche qui, naturalmente, il male ha le sue radici in un insegnamento che persino nello aspetto tecnico risente dell'impostazione generale, in quanto sviluppandosi, deve trascurare o trattare superficialmente argomenti fondamentali che, però, la mentalità degli alunni, e talvolta degli stessi docenti, non è preparata ad accogliere. Ed è proprio questo aspetto tecnico e professionale del problema che dimostra ancora più valide le nostre considerazioni.

Prendiamo, ad esempio, in esame, per opportunità polemica, quello che noi consideriamo uno dei settori più nevralgici per la vita musicale, l'insegnamento, cioè, della composizione.

Senza entrare nella struttura e nell'organizzazione delle varie materie di insegnamento, ci limitiamo per ora a constatare come i nostri giovani siano costretti a vivere, quasi passivamente, una duplice ed antinomica esperienza artistica.

Da una parte, infatti, vengono sollecitati con inviti pressanti ad indirizzare la propria sensibilità verso nuovi principi estetici presentati come il definitivo superamento di quelli tradizionali. Dall'altra, invece, la scuola, ancorata e chiusa in limiti angusti, non si preoccupa di fornire loro i necessari elementi teorici per una adeguata comprensione e valutazione di simili esperienze, mentre l'insegnamento tradizionale si ferma a limitati e basilari principi, trascurando però di mettere in rilievo le importanti conseguenze di questi principi stessi nella pratica musicale.

Ci troviamo così di fronte al paradosso di una pratica musicale straordinariamente evoluta che contrasta in maniera stridente con una didattica logora ed inefficace.

•

Non fa quindi meraviglia che i giovani, di fronte al miraggio di facili realizzazioni e di ancor più facili successi, dimostrino il più grande disinteresse verso una seria preparazione tecnica di cui la scuola non ha saputo far nascere l'esigenza.

Non parliamo poi dei pericoli che si devono temere in un futuro non lontano vedendo come ad una classe di insegnanti preparati se ne vada sostituendo un'altra che denuncia gravissime lacune nel campo tecnico e professionale. Se ne hanno già i primi sintomi nel moltiplicarsi di sempre più vane e noiose beghe polemiche di carattere estetico, tanto che ormai non si può parlare, in questi casi, di dignità e di serietà, ma semplicemente di mancanza di pudore, così grandi sono la superficialità e la incompetenza con le quali si presume difendere la tesi dell'una o dell'altra parte.

Dietro queste posizioni molto spesso, oltre l'incompetenza, si vuol nascondere anche una estrema povertà spirituale, ma i giovani, purtroppo, privi di esperienza e di una preparazione che li possa illuminare, sono facili vittime di questi falsi profeti e vanno ad ingrossare il numero dei musicisti votati al naufragio nell'affascinante ma infido mare delle esperienze estetiche.

Nessuno, meglio del critico sereno e dello studioso di problemi musicali, è in grado, oggi, di documentare quotidianamente questa situazione davvero sconfortante per l'arte nazionale.

Chi legge queste nostre considerazioni non creda però che noi, sordi a qualunque soffio innovatore, intendiamo cogliere l'occasione per difendere un ritorno a superate concezioni espressive. Desideriamo soltanto denunciare i pericoli di una superficiale e incompleta preparazione dei giovani musicisti; preparazione oggi inammissibile appunto per il moltiplicarsi delle esigenze spirituali dell'uomo moderno e, quindi, anche delle varie ricerche espressive.

Diciamo quindi che un rinnovamento integrale, dal punto di vista didattico e pedagogico, delle scuole musicali in Italia, deve tendere ad una più completa formazione degli artisti in modo che, ogni scelta di indirizzo non rappresenti per essi una cieca e inconsapevole avventura ma sia il frutto di una maturata preparazione razionale ed estetica.

Affiancando la scienza all'estetica i nostri giovani si accorgeranno di procedere su un terreno sicuro e fecondo dove per giungere a risultati veramente positivi sarà facile valersi anche dell'esperienza tradizionale.

Dante Ullu

NOTIZIARIO

In occasione del 70° anno di età di Rodolfo Mondolfo i più valenti studiosi italiani di filosofia greca hanno raccolto in un volume i loro ultimi saggi che segnano il punto delle moderne ricerche sulla cultura greca.

Vi hanno collaborato: Alessandro Olivieri, Guido Calogero, Antonio Maddalena, Vittorio Enzo Alfieri, Mario Untersteiner, Manlio Buccellato, Adolfo Levi, Vladimiro Arangio-Ruiz, Luigi Alfonsi, Maria Timpanaro Cardini, Francesco della Corte, Ettore Bignone, Alberto Grilli, Folco Martinazzoli.

Il volume che ha il titolo *Studi di filosofia greca* è l'ultimo volume della Biblioteca di Cultura Moderna dell'Editore Laterza.

● Alla Mostra del Libro italiano che avrà luogo a San Paulo e poi a Rio de Janeiro parteciperanno le seguenti Case Editrici: Abbruzzini, Academia, Ariel, Ateneo, Azienda Editoriale Italiana (L'Arnia), Baldini e Castoldi, Bestetti, Bompiani, Cappelli, C.E.A., C.E.D.A.M., Cederna, Ceschina, Colombo, Comunità, Corticelli, Dall'Oglio, Dante Alighieri, Del Turco, De Silva, Domus, Editoriale Italiana, Editoriale Laniera, Editrice Scientifica, Edizioni Agricole, Electa, Elegantissima, Franceschini, Giuffrè, Goerlich, Hoepli, Idelson, I.R.E.S., Ist. Ed. Italiano, Ist. De Agostini, Ist. Arti Grafiche, Jovene, Laterza, Lattes, Le Tre Venezie, Libreria Politecnica Tamburini, L'Italia che scrive, Le Monnier, Libreria Ed. Fiorentina, L.U.P.A., Macchia, Marzocco, Milione, Mondadori, Morcelliana, La Nuova Italia, Paravia, Perrella, Piccoli, Pironti, Prampolini, Priulla, Radio Italiana, Rizzoli, Salani, Sansoni, Scuola (La), Signorelli Angelo, Soc. Ed. Libraria, Sonzogno, Sorgente, Taylor, Trevisini, Ultra, Universo, U.T.E.T., Vallardi Antonio, Vallardi Francesco, Vallecchi, Vita e Pensiero, Zanichelli.

G. GOUNARO

pittore greco

La pittura del Gounaro, che rappresenta per lo più *korai* idilli e personaggi mitologici, affascina col suo disegno preciso e con la ricchezza cromatica. Ci prende tanto alla sprovvista che arresta il meccanismo del giudizio. E quand'anche questo riprende la sua funzione, cercando i precedenti storici, le ispirazioni da altri pittori, indugia a classificare quella pittura. In alcuni casi si potrebbe parlare di sovrapposizioni di immagini. La prima a sfondo cromatico. C'è un focolare luminoso, e qualche volta più di uno, che va sfumando in colori sempre varianti, finchè si riduce a ombra caliginosa, dove l'esistenza si inabissa nel vuoto. La seconda immagine potrebbe parere sovrapposta alla prima, come una sovrastruttura che si stacchi dallo sfondo. E' il disegno propriamente detto. Il focolare luminoso, abbagliante, coincide col soggetto del quadro, però oltrepassa la linea del disegno e permea, come un alone, anche l'ambiente circostante ad esso. Si ha la singolare impressione che l'energia, la realtà della luce, del colore, non sappia tenersi arginata nelle ingenue linee, ben nette, del disegno. Una forza sotterranea che non accondiscende a compromessi.

La sovrapposizione di immagini fa pensare all'analoga tecnica sperimentata per un breve periodo dal Picasso eppoi sfruttata dal Picabia. Ma è sensibilmente divergente la maniera del Gounaro, dalla tecnica dei due pittori spagnoli, poichè egli smorza qualsiasi melodrammaticità — come quella di Picabia — e crea un mondo pacato, dignitoso, « distinto ». Anche nel caso del Prometeo si sente questa turbante

Un quadro di Gounaro

dignità, avversa al drammatizzare. La tragedia rimane tragedia, con la sua *moira* e con l'antica rassegnazione.

L'età di Gounaro ci può orientare per precisare la sua arte. Ha una sessantina di anni e parecchi di questi li ha passati a Parigi. Si è permeato dell'esperienza surrealistica e metafisica. La sua produzione non poteva essere rivolta che verso un clima favolosamente lirico che esprimesse un mondo irreale, improbabile — come d'altronde la produzione della sua generazione.

Si potrebbe cercar di sapere, come piace al Berenson, se la pittura di Gounaro sia illustrativa o decorativa, e non solo questo — ma tutti i tentativi di ingabbiare in una facile definizione una intera produzione, oltre ad essere pericolosi, appaiono inutili. E Gounaro stesso che dà il criterio per giudicare la sua pittura. Mi dice di un pittore italiano metafisico: « Egli avrebbe potuto e saputo esprimersi anche con un altro linguaggio, con la lingua o con la musica; non gli era indispensabile adottare il linguaggio della pittura — e d'altronde perciò spesso non regge ». Gounaro invece non sa esprimersi che con la pittura. Ingenuamente, senza sentirsi colpevole, un po' impacciato, confessa di non saper parlare.

Mario Vitti

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

VALÉRY PENSATORE?

Un singolare metodo critico per lo studio dell'opera di un determinato scrittore, che si sia proposto di istituire nuovi metodi di giudizio, più precisi e rigorosi di quelli usuali, e che li abbia in effetti forniti, può consistere nell'applicare a tale scrittore lo stesso originale suo metodo. Ma, come procedere alla bisogna? Ecco: esaminando gli scritti di critica letteraria dell'autore in questione, ricavandone i principi fondamentali, eseguendo alla luce di essi lo spoglio metodico dell'insieme dell'opera, e procurando infine di stabilire i nessi tra le varie parti di questi.

E' proprio il criterio che ha seguito Maurice Bemol nel costruire il monumentale suo saggio su *Paul Valéry*, e al quale farà prossimamente séguito un altro studio, su metodo critico adottato dallo stesso Poeta. E che cosa ha trovato, al termine delle sue iniziali ricerche, il Bemol? Ha trovato che il « motore principale », com'egli si esprime, di tutta l'opera del Valéry è identico a quello che funziona nella parte propriamente critica di essa; e il motore principale è la psicologia, vale a dire l'autocoscienza che, valida per il giudizio delle opere altrui, diviene un mezzo di conoscenza e di creazione universali. Il complesso dei problemi studiati dal Valéry nel corso delle sue indagini su altri autori, rappresenta il complesso dei problemi in se stessi, e in lui stesso.

Assunto, dunque, come base e punto di partenza il principio psicologico del metodo valéryano, sussidiato dalla biografia e dalla storia, non ripudiate, come si vedrà, dal Poeta almeno in sede critica, il Bemol ha diviso il lavoro in tre grandi epoche: la formazione del valérysmo, la sua manifestazione allo stato puro nel periodo ultraventennale di silenzio, il ritorno all'attività letteraria.

Non essendo possibile, e ce ne duole, data la macrografia della tesi del Bemol, riassumere neppure schematicamente tutti i capitoli, ci limiteremo ad esporre in rapida sintesi la materia che più ci interessa, seguendo tuttavia l'ordine medesimo in cui è esposta dall'Autore.

Nella prima parte, dedicata a Valéry prima del valerysmo, a Valéry lettore e alla genesi del valérysmo, il Bemol affronta la questione delle varie *teorie* formulate dal Poeta, e cioè quelle del linguaggio, della letteratura, della filosofia e della storia. Nella seconda, l'epoca del Grande Silenzio, dell'autore senza lettori e del valérysmo puro, vengono enucleati il *metodo*, che si fonda sulla psicologia, sulla ricostruzione dell'Io e sull'etica dello Spirito e la dottrina, con le annesse *teorie* del mondo, del corpo, dello spirito, della conoscenza, della personalità, dell'uomo, nonchè la morale valeryana. Nella terza parte, che illustra il « ritorno nel circuito », Valéry autore e il valérysmo letterario, l'esame del Bemol si appunta particolarmente all'estetica valeryana con speciale riguardo alle arti plastiche, alle arti formali, ovverosia architettura e musica, alla danza, alla poesia.

Solo l'ultimo capitolo di questa terza parte è consacrato allo studio del Poeta in quanto tale, e quindi all'opera poetica di Paul Valéry: argomento che ci riserviamo di trattare in altro articolo.

Parlando, poc'anzi, di materia che più c'interessa, volevamo intendere quella che concerne il Valéry pensatore, cui il Bemol ha dato nella monografia la forza preponderante e il luogo preminente, quella appunto che ora faremo oggetto del nostro sia pur limitato esame.

Sarà appena necessario premettere, ad evitare equivoci e malintesi, che noi siamo fervidi ammiratori del Valéry poeta e prosatore, della sua poesia e della sua prosa nel miglior senso, *pure*; l'una e l'altra realizzazioni compiute e perfette di un nostro ideale letterario che si rifà ai canoni dell'arte quale fu concepita e creata da un Edgar Poe e da uno Stéphane Mallarmé, i maestri di Paul Valéry. Senza poi contare che all'ammirazione per il grande Letterato e Poeta si unisce indissolubilmente quella per l'Uomo, che avemmo la ventura e l'onore di conoscer di persona e di apprezzare non solo nelle sue doti inimitabili di autentico genio mediterraneo, ma anche quale amico sincero del nostro Paese. Dobbiamo tuttavia schiettamente dichiarare che nei versi sublimi della *Jeune Parque*, nelle pagine classiche delle *Variété*, nelle migliaia di *Notes* diffuse con regale prodigalità nei vari *cahiers* dal Poeta e dal Letterato dell'Intelligenza, dell'Intelletto, della Conoscenza, quel che ci ha sempre avvinto è stato il magistero della forma, non la sostanza del pensiero. Di conseguenza, abbiamo sempre ritenuto la miriade di massime, di osservazioni, di sentenze disseminate nei molti quaderni redatti nel periodo del Grande Silenzio la parte men significativa e vitale dell'opera del Maestro, una sorprendente pirotecnica dai più vividi colori, che presto però si dissolve in fumo e in terra non lascia che abbruciacchiate canne di razzi. Non si vuol qui disconoscere che molte *vedute* del Valéry siano centrate e a fuoco, che taluni suoi giudizi siano esatti, che certe sue opinioni colpiscano come certezze ed anche come verità. Né si vuol qui cadere nel risibile rilievo che la diàspora dei pensamenti già di per se stessa tolga valore al risultato della riflessione valéryana, tanto più che dalla ricomposizione del pulviscolo operata dal Bemol è possibile presentare, se non proprio un sistema, un insieme, sia pure, di teorie, un metodo, una dottrina.

Ma qui non si tratta di valutare la forma letteraria adottata da una attività pensante, quanto la sua essenza. Al proposito, basta soffermarsi *in primis* sulle *teorie*, per valutarne la portata. Per ciò che riguarda, innanzi tutto, il linguaggio, si può sostenere che di esso bisogna diffidare giacchè è su di esso che fanno affidamento la menzogna e il tempo, mito dei miti; ch'è inetto a rappresentare il pensiero vivente, perchè il linguaggio è fisso ed invariabile; che manca di rigore e di precisione; che non ha spesso altra validità se non soggettiva, come espressione di un Io; che la chiarezza da esso raggiungibile è il più delle volte una chiarezza fasa?

A dimostrare l'insussistenza di queste accuse è sufficiente il semplice senso comune, il quale ci dice che la vita stessa dello Spirito è il linguaggio, nella sua verità e concretezza, nella sua eterna mobilità e adeguazione perfetta al pensiero, obbediente alla più dura disciplina e ideneo a matematica esattezza, il linguaggio che secondo lo Hegel « dice soltanto l'universale » ed è « l'unità dell'Io singolare e dell'Io universale » cristallinamente chiaro come... l'alessandrino e la frase di Paul Valéry! Stravagante addirittura è poi la soluzione da lui proposta al fine di ovviare ai tanti elencati inconvenienti, e cioè la creazione di un *langage self*, cui lo stesso Poeta a sua volta si cimenti evitando, ad esempio, nella stesura delle famose note di quaderno all'epoca del Grande Silenzio, l'impiego di alcune paroie quali *io*, *simultaneo*, *idea*, *forza*, *tempo*, *semplice*, *nuovo*, perchè prive di un senso preciso... Inutile aggiungere che il tentativo, per buona sorte delle Lettere, fallì.

E che dire del nichilismo letterario, cui il Valéry giunge dopo aver studiato i rapporti intercorrenti fra Autore e Lettore, dove il primo deve sempre in certo modo sottoporsi allo spirito e al gusto del secondo, rischiando così di « perdere la propria anima » in quanto la preoccupazione di sedurre una persona estranea sostituisce « la considerazione di lettori probabili alla nostra originaria idea d'un testimone immediato o d'un giudice incorruttibile del nostro sforzo »; e dove, per contro, il secondo largisce al primo la gloria e una immagine abbellita di lui, poichè l'Autore è un « personaggio immaginario » creato dal Lettore e l'Autore, da parte sua, è indotto egli stesso a deformarsi un poco di più e per rispondere a tal deformazione e per ottenere nuovi successi? Si può dire che la mancanza di fondamento di tutta questa dialettica Autore-Lettore, su cui si basa la seconda teoria, è dimostrata, niente più niente meno, dal ritorno dello stesso Valéry nel cosiddetto circuito letterario, e dal medesimo valérysmo letterario.

Difetto grave di spirito speculativo palesa inoltre la diatriba contro la filosofia la quale, secondo il Poeta, avrebbe il torto di voler risolvere falsi problemi e d'ignorare quelli reali. A titolo d'esempio, gli uni sono — e ciò è verità — l'origine del mondo, l'origine della vita, l'universo, mentre gli altri sarebbero — e ciò è opinione — quelli che nascono dalla vita e sono quindi veri come le sensazioni. Altro imperdonabile torto della filosofia sarebbe quello di abusare del linguaggio e di tentare inutilmente di spiegare le cose con le parole. (Ma qui lo stesso Bemol ci viene incontro osservando: « Indubbiamente, per dare una dimostrazione completa della sua teoria sarebbe stato necessario che Valéry medesimo la verificasse rifacendo a suo modo la storia della filosofia. Studi del genere non gli sono congeniali, egli preferisce limitarsi a indicare il principio delle cose... »). Immaginarsi quel che il Poeta pensa e scrive a proposito dei sistemi! Ma è da rilevare tuttavia che anche qui affiorano alcuni giusti rilievi circa il tradizionale e ormai superato concetto di sistema. (Ma che, a conclusione di questa terza teoria, possa ammettersi che la vera filosofia sia quella di Leonardo, il quale non fu un filosofo, e quella di Valéry, che non è stato un *pensatore*, è cosa cui non possiamo convenire).

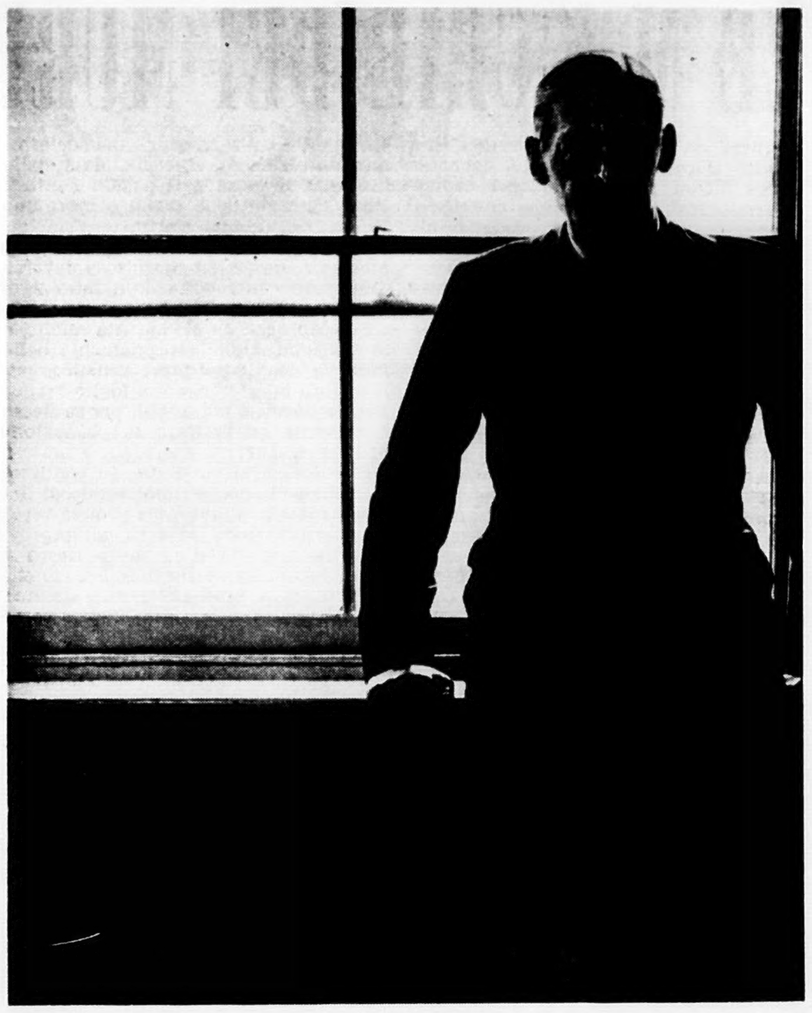
Giunti, finalmente, alla quarta teoria, la istorica, troviamo che la storia ha sempre rappresentato per il Poeta una delle sue « bestie nere », e che continua è stata la sua lotta contro questo « Idolo ». La storia, secondo Valéry, non è che opinione, l'opinione appunto degli storici, e come tale affetta dalla più soggettivistica relatività. Essa non segue alcun metodo nella scelta dei fatti e non è perciò una scienza esatta, ma un'arte. Solo l'autocoscienza può eliminare le sue incertezze e i suoi arbitri. Ma il torto maggiore consiste nel fatto che la storia è incapace di prevedere, in quanto non tien conto della scala dei fenomeni e utilizza nozioni ingannatrici; perciò lo sforzo tendente ad ottenere una immagine dell'avvenire con gli elementi provenienti dal passato è destinato al fallimento: « noi entriamo nell'avvenire a ritroso ». La storia è mito, « cosa tutta mentale », invischiata in immagini e credenze personali, favola, e, in conclusione, qualcosa di analogo alla profezia. « Il profeta e lo storico si trovano nel medesimo sacco: lasciamoceli ». Contempliamo, consiglia il Poeta, l'eterno presente, e lasciamo perdere il conseguimento chimerico della pretesa verità storica; della storia serviamoci, tutt'al più, come di un eccitante.

Al proposito preliminarmente osserviamo che vi sono state, anche ai tempi nostri, menti filosofiche di primaria grandezza che non hanno *sentito* la storia, che non hanno avuto *interesse* alla storia, perchè il loro travaglio spirituale convergeva verso altri aspetti della realtà, verso altri temi speculativi, e i nomi di un Cartesio, l'unico filosofo stimato dal Valéry dopo Leonardo, e di un Kant, ci vengono naturalmente sotto la penna. Ma nessuno ha mai osato considerare la storia, ossia la realtà stessa del mondo, il presupposto d'ogni speculazione, come una bestia nera.

Anche qui, per altro, l'elenco delle varie contraddizioni in cui il Poeta è caduto ci è offerto dal coscienzioso ed onesto Bemol il quale, riconosciuto che la nozione di tempo non è estranea al pensiero del Valéry e che questi non è inadatto al modo di pensare cronologico, constata i non pochi casi d'infrazione alla teoria antistorica per un ossequio alla considerazione temporale delle cose. Per la confutazione, poi, dei singoli momenti dell'antistoricità valéryana non abbiamo che a riportarci alla teoria storiografica crociana. La quale, come tutte le dottrine e tutti i metodi, sarà discutibile e criticabile ed anche eversibile; noi stessi, di fatto, dissentiamo da alcune applicazioni che il Filosofo napoletano ha voluto darne, per giustificare alcune vedute di carattere assai personale. Ma ad essa niuno potrà disconoscere il suggello d'una profonda meditazione, di una riflessione coerente e, soprattutto, una solida base speculativa, che al Valéry sembra man-

(*Continua a pag.* 8)

Renato Mucci



T. S. ELIOT

COLLOQUIO CON ELIOT

Dopo l'intervista di Roma rivedo a Parigi T. S. Eliot, consacrato oramai massimo poeta contemporaneo. Di primo acchitto egli è estremamente cortese, ma riservato e direi quasi distante. Dà l'impressione di un uomo per il quale parlare di sè e dell'opera propria, è una sofferenza. Già questo fatto dà una netta e simpatica impronta alla sua personalità, in stridente contrasto con la massima parte dei letterari odierni, per i quali, come dice Gide: *L'unique sujet de conversation possible est l'éloge de soi même et de ses propres œuvres*. Man mano poi che gli si parla, egli pare sgelarsi, uscire dalla nube misteriosa ed aulica che avvolge il suo spirito, ed allora lo sguardo da sognante e quasi assente, diventa fermo ed acuto; il suo discorso si fa estremamente avvincente ed aderente al soggetto che lo interessa. E si capisce come egli sia lo scrittore più personale, e appunto per questo, più impersonale del nostro tempo quasi affogato dai diari, dalle autobiografie e dai romanzi che, pur creando personaggi immaginari, tradiscono sempre l'anima e la storia più o meno intima dell'autore.

Egli ci fa parte delle esperienze segrete e private di tutti gli uomini perchè queste a tutti gli uomini servano. Nel *Burnt Norton* infatti, che a detta di alcuni critici è il poema nel quale egli pare accenni a sé ed a reminiscenze famigliari, non si capisce affatto se Eliot parli di luoghi precisi, di vaghi ricordi o di una creazione della sua fantasia; « esso è un poema, come egli stesso lo definisce, che tratta della vita intima di ognuno di noi, e questa vita in cui tutto accade e di cui ci rimane coscienza, può esser stata vissuta da tutti noi in luoghi noti e con persone note, o può essersi svolta semplicemente in un mondo ignoto, vissuta da gente sconosciuta ». Ciò non ha importanza, importa invece che il poeta aiuti, che il poeta illumini, che offra la più grande intensità di emozioni, fondata su ciò che costituisce la verità del suo tempo, qualunque essa sia. E tale missione Eliot la intende nel suo più alto significato, avendo tutte le doti per compierla. Gli chiedo quali siano le difficoltà che più ostacolano ora la sua opera.

« Il dilemma dello spirito odierno — dice — è sopratutto un dilemma storico; la mancanza di fede, la mancanza di gioia nell'umanità. In ogni classe, in ogni personalità umana, vicino alla bellezza o alla bruttura dell'esistenza, esiste la medesima noia e il medesimo terrore ».

Infatti anche nel poema *The Waste Lande* e specialmente nei *Dry Salvages* i terrori dell'inconscio, dei sogni, della tomba, vengono avvicinati allo spiritismo e all'occultismo e spiegati come manifestazioni tipiche di un mondo storico di crisi. Ed Eliot non sfugge alla coltura di un cosidetto — tempo di crisi — che è anche il tempo della sua arte. Il distacco di Eliot, la sua oggettività passiva, come la definisce Winster, il critico americano ora più in voga, è un distacco anche da sé stesso nella concretezza della sua visione unitaria e metafisica e trova la sua totale espressione nella forma della sua poesia.

•

Eliot ha un grande interesse per il mito, come mito dell'unica avventura umana e divina che fa termine medio tra l'emozione e la poesia e che funziona, secondo una sua stessa espressione, da *catalizzatore*. Se la soluzione di ogni mitologia e di ogni metafisica si trova nella forma della poesia — che come linguaggio e immagine è oggettiva — il poeta in quanto uomo è incluso nel mito. Se tutto quindi è identico, la solitudine non differisce dalla fondamentale identità dell'anima e lo stesso Eliot pare non possa porsi i termini della rinuncia alla vita. E questa situazione provoca l'esigenza del teatro. Il mito si muove, si rappresenta e nel teatro può sembrare possibile il distacco. Il teatro distingue dunque la visione metafisica dell'uomo che ne è spettatore; diventa una specie di purificazione — nel senso greco e cristiano — che ristabilisce un'unione ideale tra gli uomini.

Eliot ha seguito le parole della Duse: « *Il teatro è nato in Chiesa, là vorrei ricondurlo* » ne *L'assassinio della Cattedrale* che nel 1948 fu rappresentato in Suo onore in Italia.

Dramma meraviglioso e quasi inaccessibile perchè trasporta una vicenda umana nel clima dell'assoluto. Pure Eliot persevera; mi dice, insistendo sull'argomento della sua conferenza di Roma di or son due anni: « Ci dovrebbero essere parecchi poeti drammatici nel corso di parecchie generazioni, almeno una generazione per dissodare il terreno e un'altra generazione per portare le masse a maturità. Non posso fare a meno di considerare me e gli altri poeti che tentano di scriver per il teatro inglese come una generazione di pionieri la cui opera deve essere giustificata dai nostri discendenti ».

E una coerenza esiste anche tra *Sacred Wood* e i *Four Quartets*. In quest'ultimo poema tanto l'ispirazione quanto la metrica cambiano quasi radicalmente. Vi è sempre una scintilla di filosofia greca pre-socratica, ma trattata in modo assolutamente nuovo. *Burnt Norton* è un poema dell'aria, *East Coker* è il poema della terra, della polvere da cui veniamo ed alla quale tutti ritorneremo; *Dry Salvages* è il poema dell'acqua, che i pensatori greci pensavano fosse la prima materia da cui sorse il mondo e che gli uomini immaginavano circondasse la terra, limitandola essendo essa stessa illimitata; *Little Gidding* è il poema del fuoco, il più puro degli elementi, l'elemento per mezzo del quale molti pensarono che il mondo dovesse finire, il fuoco che consuma e purifica. L'intero poema riunisce i quattro elementi che, misteriosamente uniti, formano la vita, ma in sé esso crea e vibra per un quinto elemento innominato e latente in tutte le cose, quintessenziale, vero principio della vita. La forma dei *Four Quartets* muta miracolosamente la vita in arte, ci dà un senso speciale del principio e della fine. Eliot dà una grande importanza alla forma e alla parola, ed ha rinnovato lo stile della poesia inglese. Mi dice: « Dopo l'epicità di Milton e la drammaticità di Shakespeare nessuno osò più parlare. Vi fu un lungo periodo di silenzio e di rispetto. Ora sono forse possibili una nuova epica e un nuovo dramma. Egli ha abbandonato definitivamente il metodo di dare un nuovo contenuto alle vecchie forme metriche ed ha scelto il nuovo metodo opposto di creare la forma del verso per il nuovo contenuto; egli affronta il problema tutto moderno di esprimere naturalmente i grandi pensieri. Dice: « Se noi potremo scoprire un ritmo poetico nella frase più comune e banale, avremo un ritmo così elevato e raffinato da esprimere i più profondi ed alti pensieri senza mai perdere la semplicità e la naturalezza. Alcuni possono ribattere che il verso eroico è il ritmo più naturale, dato che tanti scrittori inglesi vi cadono tanto facilmente, ma non la penso così ». Infatti Eliot avvertendo, come Bridges, che la vecchia forma era ormai esausta e finita, fu più ardito di lui; mentre Bridges modificò il sillabico verso di Milton, Eliot sviluppò un metro che Spenser usò solamente nel *Calender* e Coleridge raggiunse nel *Christobel;* ma senza avere le qualità necessarie da potersi applicare in qualsiasi opera. La grande qualità di Eliot è la sua ritmica flessibilità e la libertà per la quale egli vi può includere ogni dizione, senza ostacolo alcuno.

La poesia di Eliot ha molta analogia con l'istrumentazione musicale. L'uso dei temi ricorrenti è comune ad ambedue queste dionisiache arti sorelle, e il modo di sviluppare il tema musicale o il tema poetico è simile. « Io non credo — dice il poeta — che questo sia una mia esperienza speciale, ma vi sono in un poema delle possibilità di transizione paragonabili ai diversi movimenti di una sinfonia in un quartetto ». Il passaggio ciclico ripetuto nell'East Goker — dove è sottolineato il senso di attesa, prima dell'irrompere del ritmo, ricorda infatti il senso che si prova al secondo tempo, prima del rondò, nel concerto per violino di Beethoven. E, come la musica di Beethoven la poesia di Eliot ha il largo respiro e talvolta quasi un afflato divino.

E. Durini

Paul Valéry visto da sua moglie!

LA RABBIA NEL CUORE

(*Tre atti di P. Vandenberghe - Eliseo: Comp. Ninchi, Gioi, Tieri*) - Pietro Lefranc, dopo che un bombardamento ha distrutto la casa e la famiglia della sorella, ha raccolto il figlio di lei, Alain, unico superstite, e vorrebbe allevarlo al posto del vero figlio, Giacomo, perito in una sciagura motociclistica. Ma Alain, invece di gratitudine e affetto, ha portato nella nuova famiglia il seme di una particolare cattiveria, tanto misteriosa quanto temibile, che s'intrica con altre dolorose cause di dissoluzione spirituale e morale, al momento stesso in cui s'apre il sipario. Da un colloquio di Pietro con Maddalena, apprendiamo che Marta, la moglie, da due anni, cioè dal giorno della tragica morte del figlio, si è chiusa in un dolore assolutamente fuor di natura, tutto volto a conservare l'illusione della presenza di Giacomo, le cui stanze, le cui cose, la cui tomba, la cui memoria sono per lei unica ragione di vita. E non si tratta di un dolore chiuso e rassegnato, ma di un'attiva e ringhiosa difesa che Marta esercita, stabilendo un distacco incolmabile tra sè e il morto da una parte, e tutti i vivi, dall'altra. Pietro confessa a Maddalena che questo morbo psichico, in realtà, era cominciato assai prima della sciagura, perchè la moglie, fin dalla nascita di Giacomo, si era straniata dal marito, dedicandosi, per circa vent'anni, all'educazione, anzi all'idoleggiamento del figlio, in cui ella esauriva ogni forza affettiva. Peggio ancora dopo la morte, perchè a Pietro non era stato più possibile avvicinare la moglie nemmeno con carezze, nemmeno con tenerezze verbali che permettessero la ricerca di uno spiraglio attraverso cui far breccia. Maddalena, pariginetta sensibile, non esita a offrire all'amico le grazie negategli dalla moglie, e l'amico le accetta con tanto slancio, che ne riesce a lungo deformata, nella memoria dello spettatore, la vera personalità di lui. Insomma, secondo noi, questa leggerezza iniziale, ha contribuito a far credere che la recitazione di Carlo Ninchi, svagata e indifferente al principio, abbia scoperto il nucleo spirituale del personaggio soltanto all'ultimo atto; mentre il difetto è tutto nell'autore, che ci ha dato figure tagliate con l'accetta, o tutte malate o tutte sane, così che Pietro, poi risolutore del dramma, da principio vi si inserisce come stonatura costruttiva. Egli è, senza dubbio, l'uomo sano e pacato che rilutta al problema morboso, è il solo personaggio vero della commedia; ma l'autore, per rappresentarlo privo di complessi, lo carica di volgarità e dabbenaggine. Si capirà soltanto più tardi che Pietro recita una sua parte perfettamente fusa con quelle degli altri; si capirà che la dabbenaggine era finezza e comprensione, e la leggerezza soltanto difesa istintiva dei diritti più naturali; ma la prima impressione non si cancella facilmente, e l'autore resta in debito di qualche battuta atta a preparare meglio lo spostamento della ragione poetica, dai malati al sano.

Il bacio che Maddalena e Pietro si scambiano affrettatamente, è sorpreso da Alain, « colui che, al dire dello zio, càpita sempre a sproposito, vede ciò che non dovrebbe vedere, parla quando dovrebbe tacere »: una strana creatura sovraccarica di amarezza, aggressività, cattiveria; egli ha aggravato la condizione della famiglia e l'umore di Marta, che sente offesa, dalla presenza reale di lui, la presenza spirituale del suo Giacomo, il buono, il puro, l'insostituibile.

« Perchè non te lo togli dai piedi? », domanda Maddalena a Pietro. Impossibile. E' figlio di una sorella, un ragazzo disgraziatissimo, vittima della guerra, esasperato dal deposito di un segreto troppo grave. Quale? Pietro non dice; ma la pennellata di giallo che la sua discrezione depone sull'antefatto, si dilaterà in tutto il resto del dramma, non senza offesa del buon gusto, ma certamente a vantaggio della teatralità del lavoro.

Alain ci si mostra sùbito per quell'indemoniato, riottoso, malvagio essere che già si poteva intuire dalla parole pur comprensive dello zio. Viola la camera del cugino, ne asporta un pigiama, dovrà naturalmente scontrarsi con Marta, la quale si accorgerà della violazione anche soltanto dal sentore di tabacco che Alain ha lasciato dietro di sè. Questa è la più grave delle aggressioni compiute dal giovine contro la zia. Il loro urto è terribile. Marta pronunzia le accuse e le ingiurie che ci si possono aspettare da una povera demente affetta da un specie di « complesso di Giocasta »; Alain replica durissimo, intuitivamente persuaso che vincerà il più duro, il più cattivo. Ma, se la zia non ha contro di lui altra arma che la repulsione, egli, che fu l'unico amico di Giacomo, che sa tanto, tutto del cugino, ha ben altre armi, e le maneggia, in apparenza, menando colpi all'impazzata, in realtà, calcolandone l'impiego per suoi fini diabolici. E' ciò che dichiara allo stesso zio, che, mal governato dall'autore in altra scena in cui deve dichiararsi in favore della moglie o del nipote, tranquillamente sopporta le oscure minacce di costui.

La prima parte della vendetta è da Alain attuata mediante la demolizione della memoria di Giacomo. Il cugino era stato un ragazzo tormentato come tutti i suoi coetanei; non già corrotto da lui, Alain; se mai, corruttore. Giacomo aveva sempre recalcitrato alla tirannia materna, segretamente delibando esperienze complesse (in vero, ci si fa pensare anche a perversioni forse moderate dal traduttore italiano), e Alain ne ha le prove: un fascio di lettere di Giacomo, al quale egli indirizzava consigli ponderati, ricevendone in cambio stimoli viziosi. A quest'opera di demolizione concorre casualmente la ragazza del morto, che, appena tornata dall'America, incontra sulla tomba di lui la madre, e si rivolve a parlarle per comprensibile bisogno di sapere, dire, riaccostarsi femminilmente a una parte non perita di Giacomo. Il caso, è vero, aiuta troppo spesso i commediografi, ma Vandenberghe (un giovanissimo: circa ventotto anni) è già tanto abile, che sa presentare con estrema naturalezza anche le coincidenze meno accettabili. Susanna, la ragazza, si presenta alla madre già scossa e impressionata da Alain, e le rivela tutto: Giacomo, il puro, l'aveva amata totalmente, le aveva fatto confessioni paurose per la povera madre, aveva trovato nell'amore segreto quasi un antidoto contro il veleno di quell'amore materno esclusivo e mortificante. Giacomo, forse, era stato suicida per disperazione, alla partenza di lei, costretta a raggiungere in America un nonno morente. La madre crolla, non prima che Giocastà, agonizzando, abbia cacciato furiosamente l'intrusa, la ladra, assassina di Giacomo, e tanto più assassina in quanto lo uccide ora per la seconda volta, definitivamente.

Alain compie l'opera. Tutte le circostanze congiurano a far credere che egli, pur esasperato dall'incomprensione della zia, non avesse mostrato le lettere accusatrici, per pura bontà. Alain, dunque, era un angelo; e Marta, che ha ritrovato una ragione di vita, rinasce per lui. Ma, avendo messo di fronte due tarati, Vandenberghe non può accontentarsi di questa, d'altronde antica, soluzione del dramma. Alain vuole realmente compiere la sua vendetta. Per farla breve, tenta di innamorare di sè la zia, donna, come sappiamo, fondamentalmente inesperta di amore. Ma, ormai, il marito vigila e, inaspettato, torna da un viaggio, di notte, nel pieno di una tempesta, mentre Marta è sconvolta dal nuovo sentimento e sul punto di lasciarsene vincere. (Si noti l'invenzione della tempesta, con tuoni, lampi, saturazione elettromagnetica dell'aria: mirabile testimonianza che l'autore ha un preciso senso del reale, e che nemmeno lui avrebbe creduto possibile lo stato d'animo di Marta in ambiente normale. Se poi tutto ciò fosse invenzione del regista Sharoff, gliel'ascriveremmo ad unico merito). Marta ha una crisi, e scarica con una trepida confessione al marito il turbamento incipiente, lasciando capire che d'ora in poi sarà, finalmente, moglie. Ma Pietro non si contenta di sperare, e poichè è innamoratissimo di Marta, questa volta vuol provvedere personalmente Affronta risoluto il nipote, trattandolo (era l'ora!) come merita. L'atteggiamento inatteso dello zio sconvolge Alain, che confessa: era soltanto un giuoco, un turpe giuoco vendicativo, ma certamente senza conseguenze; egli non avrebbe potuto tradire il benefattore: non è un uomo, non è più un uomo, da quella terribile notte del bombardamento... Il che Pietro sapeva da un pezzo (stupore commosso del nipote), e taceva per non aggravare la condizione spirituale già atroce del giovane: ma ora è necessario che anche Marta sappia. Alain grida, si torce, si dispera dovrà parlare; parlerà.

Una volta tanto lasciamo al lettore il giudizio complessivo. Abbiamo detto che l'autore taglia, dialoga, sceneggia con abilità consumatissima. Sottolineiamo il fatto che il lavoro è impostato su protagonisti eccezionalmente tarati. Riflettiamo su un'età che vuol essere travolta da tale sovrabbondanza di passioni, per sentire l'opera teatrale. Sarà chiaro che non condividiamo l'entusiasmo quasi generale per quest'opera, anche se confessiamo di sperar molto dall'autore.

Il pubblico, preso dalla bravura tecnica, e sopraffatto più che sodisfatto da tante successive sorprese, ha accettato, benchè la recitazione fosse poco persuasiva. Del Ninchi, abbiamo detto: personalmente, lo scagioniamo da ogni accusa e pensiamo che abbia interpretato con lodevole misura. Appunto il pregio che è mancato a Vivi Gioi e a A. Tieri. Scuseremo la signora perchè, secondo noi doveva recitare una parte che non le si addiceva; ma dobbiamo dolerci che il Tieri, cattivo, maligno, mostruosamente perfetto nei primi due atti, non ci abbia poi risparmiato contorsioni, ingobbimenti, stralunamenti vari e grida eteroclite. E il regista, che avrebbe appunto dovuto infrenare personaggi nativamente eccessivi?

Vladimiro Cajoli

● L'I.D.I. ha organizzato al Teatro delle Arti una nuova serie di letture drammatiche, delle quali ci occuperemo diffusamente più qua. Intanto, siamo lieti di informare che la lettura del primo dramma: *Claudio, imperatore per caso*, di Sennuccio Benelli ha avuto ottime accoglienze.

VIVI GIOI

La nostra attrice, valido componente della bella « ditta » (compagnia Ninchi-Gioi-Tieri) si è fatta molto ammirare in questa ultima stagione teatrale al Teatro Eliseo di Roma

Il peccato di Lady Considine

Siamo in Australia, nel Settecento. Isolati in una fastosa villa, lontana dalla città, vivono Lady Considine, o meglio l'ombra di quella che era una leggiadra gentildonna inglese, e suo marito, un ricchissimo mercante uomo di carattere chiuso e inviso a molti. Quale torbido passato grava su queste due persone, se anche la società del luogo e le autorità cercano di evitare ogni rapporto con loro? Qualche anno prima, la giovane lady s'innamorò, ben corrisposta, del proprio stalliere: un amore simile a quello di Lady Chatterton, ma più chiaro e più limpido. Liberi tutti e due, i giovani amanti avevano deciso di sposarsi e fuggire, per sottrarsi allo scandalo che tale matrimonio avrebbe suscitato. Ma il fratello della lady non accontentandosi della fuga come lavacro alla propria onta, aveva raggiunto i fuggitivi, ma venuto a conflitto con il rapitore, era rimasto ucciso. All'apparenza lo stalliere risultava l'assassino, e fu condannato al bagno penale per diversi anni, da scontarsi in Australia. Ma la realtà era stata diversa. Non lui aveva ucciso, bensì la stessa lady, un pò per salvare il suo amore e un pò per legittima difesa. Ma la lady non aveva potuto deporre in tribunale, perchè colpita da un violento choc opportunamente durato quanto il processo. Quando ella riprese coscienza, lo sposo era già in Australia. Ma l'amore, lo scandalo, il rimorso per l'assassinio compiuto anche se involontariamente, l'aver fatto condannare, non meno involontariamente, il proprio sposo, spinsero la donna a partire per l'Australia e attendere là il termine della condanna. Avrebbe aspettato pazientemente la liberazione del marito e poi insieme avrebbero iniziato una nuova vita. Ma quei lunghi anni di attesa, in un paese inospitale, fra gente così lontana per sentimenti e ceto sociale da lei, scossero il sistema nervoso della donna, che sempre più presa dai rimorsi e dai penosi ricordi, trovò sostegno alla sua disperazione nell'alcool, che la ridusse a un povero cencio umano. Nè la liberazione del marito, nè la sua vertiginosa fortuna poterono migliorare le condizioni della lady, anzi, a complicarle e peggiorarle ci s'era messa, con una diabolica volontà, una giovane governante che avrebbe voluto sbarazzarsi della lady per amore verso lo stalliere arricchito del quale aspirava a diventare la moglie.

Questo l'antefatto, per nulla semplice, che durante la prima parte del film viene raccontato direttamente dallo stalliere e dalla lady nei vari incontri che essi hanno con un personaggio che inizia il film e che ha il compito di riportare serenità nell'animo della donna. Naturalmente egli (un gentiluomo inglese che era stato amico d'infanzia della lady) vi mette molto impegno, tanto quanto basta a far giustificare nuovi aperti conflitti: un nostalgico e innocente abbandono della lady, i sospetti del marito, le macchinazioni e macabre invenzioni della governante, la quale per far sconvolgere ancor di più il cervello della lady si diverte, con pessimo gusto del regista a mettere nel letto la testa decapitata di un indigeno, come ponesse tra le lenzuola una borsa d'acqua calda per la notte. Non ancora soddisfatta, questa Jago in gonnella, suscita le gelosie dell'ex stalliere, che rischia (pur senza colpa, i personaggi di questo film fanno tutto senza colpa) di diventare assassino e finire sulla forca. Però alla fine, come nei romanzi di appendice, la virtù della lady trionfa, la perfida governante è smascherata, l'innocenza dello stalliere è riconosciuta ufficiosamente e il gentiluomo romantico e scapestrato, parte avendo avuto un casto bacio sulla guancia dall'amata; e il bacio acquista presso gli spettatori un gran valore perchè la lady è Ingrid Bergman. Certo, dopo la visione di questo film, si ammira sempre di più la decisione di Ingrid Bergman di allontanarsi da Hollywood e affidare il proprio prestigio artistico a un Rossellini. In questo film, con i mezzi che le sono universalmente riconosciuti, ella cerca di dare quanta più consistenza umana può al personaggio di Lady Considine e di giustificarne gli ambigui trapassi con una recitazione tutta bravura e virtuosismo, come nel pezzo in cui ella ricorda l'involontario fratricidio. Joseph Cotten, l'ex stalliere, Michael Wilding, il gentiluomo venuto di lontano, sostengono con convinto impegno parte dell'ossatura di questo melodrammatico cine-romanzo a colori. Alfred Hitchcock l'ha firmato dopo averlo diretto con dovizia di « effetti » tutti volti a caricare l'animo dello spettatore di quell'atmosfera esasperata nella quale vive e si agita la protagonista. Hitchcock ha plagiato molto *Rebecca*, cioè sè stesso. Ma come avviene spesso per i plagi, è stato inferiore all'originale.

Leonardo Cortese

● Michelangelo Antonione sta per terminare il suo primo film *Cronaca di un amore*.

● *Sister Carrie* di Theodor Dreiser e *Addio alle armi* di Ernest Hemingway saranno ridotti per lo schermo dagli sceneggiatori di Hollywood. Probabili interpreti la Madame Bovary americana Jennifer Jones.

● La « Bucci Film » sta preparando *Piume al vento* per la regia di Amadoro e super revisione di Alessandrini, protagonista Leonardo Cortese. Le riprese inizieranno ai primi di giugno.

● La Minerva Film girerà *La presidentessa*, dalla famosa commedia omonima di Hennequin che tanto successo ha riportato alle Arti. Protagonista sarà Olga Villi.

Paul Vandenberghe

LA RADIO
AGENZIA FIX

Alberto Savinio ci ha dato un'opera radiofonica per il Festival di prime esecuzioni: Agenzia Fix. *Non si può dire che la R.A.I. abbia eseguito in economia quest'ultimo tentativo di accostamento di uno dei più notevoli autori italiani, al mezzo modernissimo.*

L'impegno era evidente. La R.A.I. aveva mobilitato la compagnia di prosa di Roma, l'orchestra sinfonica e il coro della Capitale, il maestro C. M. Giulini direttore, il maestro G. Ricciteli istruttore del coro, il regista A. G. Majano, e, in soprannumero, l'attore Arnoldo Foà. Per circa un'ora, questo imponente complesso ha cordialmente aderito alla fantasia saviniana: i 16 episodi (testo e musica di A. Savinio) dovrebbero dunque rispecchiare perfettamente l'attitudine del loro autore all'attività di cui ci occupiamo. In vero, chi conosca un po' il Savinio, non si sarebbe aspettato metamorfosi miracolose, e, se se ne sperava buona radiofonia, vuol dire che non aveva idea nè delle esigenze radiofoniche, nè del mondo artistico del Savinio.

Questo estroso ma razionale, cerebralissimo autore, è tra i nostri favoriti: raramente ci è accaduto di chiedergli e riceverne il pacato nutrimento caratteristico della classicità italiana, ma ogni qualvolta si senta il bisogno di ginnasticare, storpidire l'ingegno, affilarlo sulla cote ove si prepara l'efficienza delle armi da usare contro i Filistei, pochi altri italiani contemporanei ci sembrano maestri altrettanto efficaci.

Ma, a costo di apparire noi Filistei della radiofonia, diciamo subito che il Savinio non ha niente da dire in questo campo, che appaia in qualche misura utile e costruttivo: almeno, non per ora. La limitazione, ci si intenda bene, non concerne tanto una possibile evoluzione dell'attività radiofonica, quanto la sperata umanificazione e universalizzazione dell'arte del Savinio. Ispirandoci a Schumann, diremo che il suo atteggiamento davidico avverso alla filisteria contemporanea, non ha ancor dato, nè possiamo prevedere se darà mai una soluzione e un'interpretazione poetica della « rivolta », comparabile, appunto, allo stupendo ultimo tempo del Carnevale schumaniano. I frammenti quasi sempre carnevaleschi *del Savinio, trovano spesso nell'estrosità dell'autore l'acido che può corrodere il* punctum operis *di cui il Savinio stia di volta in volta occupandosi; ma non ricordiamo un suo rame tutto e organicamente inciso, in ogni sua parte attaccato e domato da una medesima qualità di acido.*

L'intelligenza del Savinio è difficile e mutevole, e vuole dai lettori quella diligente applicazione sulla pagina, sulla sintassi, sulla parola, che la radio non può concedere. Un autore avvezzo a scherzare con tutto un periodo, per smentirsi o chiarire veracemente in un aggettivo, una sospensione, una virgola; un autore dichiaratamente antiretorico non può sottostare alle regole precise di una retorica radiofonica, tirannica, secondo noi, anche per ingegni come il suo. Quando si perdano per strada i necessari passaggi, e ci si trovi improvvisamente, come in Agenzia Fix, *davanti a filosofemi di questo tipo: « La morte è una questione sessuale », non si gusta il dettato nemmeno al grado di paradosso, e il fastidio, la repulsione, la ribellione vera e propria superano sempre il diletto, qual si sia la piacevolezza dell'invenzione.*

Agenzia Fix *è opera difficile a definirsi; è difficile (e forse anche inutile) riassumerla. Siamo in un « ufficio di transito per l'al di là », dove il Consigliere delegato riceve un suicida fresco dell'impresa, e non totalmente convinto di aver fatto bene a spararsi. Spetta al Consigliere, mostrando che cosa sia veramente il mondo, persuadere l'uomo a spogliarsi, con il dubbio, di quest'ultimo residuo di umanità. Dei quindici episodi che dovrebbero servire a questo scopo, parecchi sono inutili e, diremmo, controproducenti per vizio d'impianto (per esempio, lo stesso Consigliere si contraddice inesplicabilmente nelle paradossali valutazioni di ciò che mostra al compagno), altri sono acuti, sottili, ma tanto (e al modo detto), che giureremmo vada radiofonicamente perduta la loro necessità cerebrale.*

Il mondo è visto in una dimensione particolare, già di per se scomoda alle facoltà intellettive dell'ascoltatore: un mondo fuori del tempo, ove ogni tempo è e sarà sempre contemporaneamente presente; che non è poi gran trovata, se la contemporaneità assunta non riesce ad essere annullamento effettivo del tempo. Insomma, nascita, crescita, amori, favori, amicizie, uomini, donne, animali, impressioni, ricordi — non in una soggettiva condizione mnemonica, ma in una rappresentazione oggettiva e distaccata — scorrono dinanzi agli occhi del suicida e ai nostri, e potrebbero moltiplicarsi all'infinito, giacchè nessuna ragione poetica li collega o li trasceglie. Domina un'esigenza impressionistica; e, poiche si mira all'effetto, ti stanchi presto della ricercatezza troppo scoperta.

*Certi sentimentalismi (il cane Trolotò ed altro ancora), assolutamente estranei alla mentalità del S., ci sembra opportuno interpretarli come satira di un particolar gusto della radio e del suo pubblico più caratteristico. E lo stesso procedere per idilli o quadretti (ben 16), rivela il genere di attenzione momentanea e sporadica che uomini come il Savinio possono dedicare alla radio: egli, insomma, avrebbe trasportato nella creazione radiofonica il suo modo di ascoltare la radio. Sarà superfluo polemizzare su questo punto; tanto più che noi stessi cadiamo nella pania, quando ci risolviamo a confessare che certi particolari dell'opera sono affascinanti: per esempio, l'*Uomo *trasformato in clarone, e quel suo trascinarsi grottesco su motivo felicissimo. Ci è venuto in mente Strauss e tal'altra musica descrittiva, ma è tutto del Savinio il trasporto del mezzo nell'ambito dell'immaginazione radiofonica. Bellissimi alcuni corali, ricco di effetti il « lamento del mondo », preziosi e ambiziosi sempre gli impasti timbrici. Prevalente, in ogni senso, la parte musicale, in cui forse per la prima volta il S. trovava modo di sfogare pienamente questa sua particolare attitudine. Insomma, un complesso di particolari ingegnosamente escogitati, da servire a un tutto, a cui — scommetteremmo — il S. non voleva dare un significato, se non forse quello di scherzo: vulgo, presa di bavero.*

V. Incauda

NOVITÀ IN LIBRERIA

CIVILTÀ NELLA STORIA

Uno scrittore americano, D. C. Sommerwell ha compendiato, con eccezionale perizia letteraria, i sei volumi della grande opera di Arnold J. Toynbee: *A Study of History*, in un sol volume del quale Einaudi ha ora pubblicato la traduzione col titolo: « Le Civiltà nella Storia » (1). Questa riduzione, a giudizio del Toynbee stesso, è un'adeguata presentazione della sua filosofia della storia, perchè il Sommerwell non solo salva la tesi dell'opera ma presenta il pensiero del grande scrittore inglese, quasi con le stesse paroie originali.

Punto di partenza di studio del Toynbee è l'osservazione che, mentre il campo normale degli studi storici è la nazione; la storia di nessuna nazione basta a spiegarsi; ogni storia di un paese è intelligibile solo come una parte di un più grande insieme. Unità intelligibili non sono le nazioni ma le società. Le società apparse nel mondo sono identificate e ricondotte a 21 tipi: di esse 15 sono affiliate a civiltà precedenti, sei sono direttamente emerse dalla primitiva. E' errore il credere che esista una sola civiltà, come sarebbe errore credere che tutte le civiltà abbiano una unica origine.

Ma quali fattori hanno dato inizio alla civiltà? Il Toynbee presenta una sola tesi continua, circa la natura e il modo dell'esperienza storica del genere umano, illustrandola e documentandola con esemplificazioni tratte dall'intero corso dell'umanità, dalla preistoria del « sotto-uomo non ancora assunto a dignità umana » sino alle vicende più recenti.

Non esiste una razza congenitamente superiore creatrice della civiltà, nè questa è spiegabile con condizioni di ambienti « più facili ». E' più probabile che l'uomo giunga alla civiltà, non per una superiore dotazione biologica o dell'ambiente geografico, ma *come risposta a una sfida, in una situazione particolarmente difficile, che lo stimola a compiere uno sforzo sino allora intentato*, rompendo, così, la crosta della consuetudine. A spiegare la genesi delle civiltà servono più le condizioni difficili che quelle facili: i paesi « più difficili » hanno dato risultati più brillanti. Ma non sempre la sfida massima susciterà la risposta ottima: alle volte le sfide possono essere troppo severe e la civiltà soccombe sotto l'urto: altre volte il destino fatale di civiltà che s'incontrano sul punto limite di risposta alla sfida, tra la vittoria e la sconfitta, impedisce il loro sviluppo: lo sforzo genera l'esaurimento, le civiltà rimangono stazionarie, come le società delle api e delle formiche.

Lo sviluppo più apparente delle civiltà è rappresentato dall'espansione politica e militare e dai perfezionamenti tecnici, ma il progresso reale è un processo di spiritualizzazione.

La società non è nè un aggregato di individui nè un organismo di cui gli individui siano le parti: la società è un sistema di rapporti tra individui, è il campo d'azione comune a un numero di essere umani. Ogni sviluppo ha origine da individui creatori, dai pionieri, da piccole minoranze di individui imitate dalla massa.

Quando nella minoranza della società viene meno la potenza creatrice e nella maggioranza viene meno la fedeltà e l'imitazione, si perde l'unità sociale della società. Si sono cercate le cause di questo decadimento nella « senescenza cosmica » nella natural transizione dalla gioventù alla maturità dell'organismo, nell'inevitabile perdita di vigoria prodotta dalla civiltà o nella teoria dei cicli. L'espansione politica e militare e il progresso tecnico, come non sono i criteri dello sviluppo delle civiltà, non sono neppure la causa del crollo. La decadenza dell'efficienza tecnica o l'apparire e l'aggressione dei barbari non sono cause ma effetti. La aggressione, anzi, di solito, eccita lo sforzo e galvanizza la società.

Quando la minoranza cessa di essere creatrice, si fa dominatrice e i discepoli diventano proletariato, incomincia la disgregazione: le istituzioni crollano e si pervertono, si determinano urti tra le forze nuove e le vecchie istituzioni. Raramente il gruppo che ha risposto felicemente a una sfida riesce a rispondere alla successiva, perchè chi ha avuto un successo una volta « riposa sugli allori ». Questo è un modo passivo di soccombere: modo attivo è il militarismo aggressivo o l'ubbriacamento del successo.

La disgregazione della società avviene a causa dello scisma del corpo sociale in tre frazioni: minoranza dominante, proletariato interno e proletariato esterno; ciascuna di queste frazioni produce una creazione caratteristica.

I proletari si sentono « componenti » ma non « partecipi della società ». Finchè una civiltà è in sviluppo, il suo influsso culturale irradia i suoi vicini, che diventano parte della maggioranza non creatrice, quando, invece, una civiltà crolla cessa l'incanto; i barbari si fanno ostili e il tempo lavora a favore dei barbari. Allora ai modi di condotta dello stadio di sviluppo succedono sostituti alternativi: alla creatività si sostituisce l'abbandono e l'auto-controllo, la diserzione e il martirio. Il campo di azione si sposta dal macrocosmo al microcosmo, con una doppia tendenza o verso l'arcaismo idealizzato o il futurismo rivoluzionista e l'evasione. Il senso di andare ada deriva e che tutto sia signoreggiato dal caso agisce come narcotico. I modi delle società e l'arte si fanno volgari e barbari, si attua la confusione e competizione delle lingue, si sviluppa il sincretismo religioso, nasce il senso dell'unità colla tendenza allo stato universale, alla religione unica. Gli individui creatori appaiono, allora, come i salvatori della società, salvatori con la spada, filosofi mascherati da re, destinati al fallimento.

La disgregazione procede con alternarsi di sconfitte e riprese, per concludersi nella standardizzazione. Mentre nella civiltà in sviluppo una sfida s'incontra con una risposta fortunata, che genera un'altra sfida e un'altra risposta fortunata: quando giunge il momento in cui la civiltà non riesce più ad affrontare vittoriosamente la sfida, si ha il crollo e la disgregazione della civiltà, che può essere ancora un momento capace di azione, se la civiltà non rimane « pietrificata ».

La storia caduca dell'uomo, quale essa si manifesta nella genesi, nello sviluppo, nel crollo e nella disgregazione delle società umane, è ricondotta dal Toynbee a un ritmo elementare: sfida e risposta. Alla strofe può rispondere l'antistrofe, alla vittoria la disfatta, alla creazione la distruzione, alla nascita la morte: ma il perpetuo svolgersi di una ruota non è vana ripetizione, perchè ogni giro avvicina il veicolo alla mèta e, se la nota della creazione si alterna alla nota della distruzione, le due note producono un'armonia. La creazione non sarebbe creatrice se non inghiottisse tutte le cose, e anche la disgregazione di una civiltà lascia tracce dietro di sè, nelle relazioni di filiazione e di parentela tra le civiltà.

Oggi la vertiginosa successione di eventi catastrofici ispira un dubbio cupo sull'avvenire della civiltà ed è una minaccia alla umana speranza: questa vigilia critica richiede il massimo sforzo delle salvatrici facoltà spirituali. Esiste una sfida cui il mondo non può sottrarsi e il nostro destino dipenderà dalla risposta ad essa. Questa risposta non può essere rappresentata che da una forma di ordine mondiale stabilito attraverso il libero consenso di popoli liberi a vivere insieme in unità. Se la risposta dipendesse solo dagli uomini non ci sarebbe che da predire la morte del mondo e della civiltà ma l'Autore, che è cattolico, non dispera che Iddio voglia concedere, ancora una volta, il suo condono ad una umanità che invoca la pace.

L'opera del Toynbee, originalissima nell'ispirazione e nel metodo, è una meravigliosa miniera di idee, intorno ai massimi problemi dell'uomo e della civiltà. Tutta la storia delle civiltà del mondo è tracciata e ricondotta entro le linee fondamentali di una schema e di un ritmo, che può apparire, qua e là, troppo semplificatore o superficiale, ma che illumina la razionalità del travagliato cammino dell'umanità attraverso i secoli. Le reazioni negative del lettore, di fronte a una impostazione in gran parte sociologica e a un'indagine che non si arresta dinanzi a nessun enigma, nella quale i millenni sono trattati come anni, gli avvenimenti più lontani giustapposti come fossero contemporanei, sono superate e svaniscono per la grande luce che la serenità, nemica di ogni fanatismo e la chiarezza della acuta interpretazione recano al nostro spirito.

Ulisse Pucci

(1) ARNOLD J. TOYNBEE: *Le Civiltà nella storia*. Einaudi, 1950.

POESIE DELLA MONTAGNA

Quel che caratterizza, negli spiriti non grossolani, l'accostamento della propria individualità psico-fisica alla vita della montagna è, in ultima analisi, un fenomeno che potremmo chiamare di larvata smaterializzazione, cioè una più schietta libertà di modi e di accenti, un senso di evasione e di elevazione (sui monti si è più vicini a Dio — dicono); e certo a contatto della roccia par che si raffini in noi il coraggio e la solidarietà umana; una cima raggiunta è ebbrezza del cuore, pur quando al picco ultimo fa da sentinella, in un abbaglio d'azzurro, la morte.

Sfiora morbidamente le note delle esolate cantilene di guerra; travolge ogni tanto una creatura assetata di cielo.

Tuttavia, anche la montagna ha una sua retorica; e se l'alpinista è pure poeta, difficilmente riuscirà a liberarsene.

Così accade ad Ugo Viglino in *Passo montano* (ed. della Bussola, Roma, 1949), una raccolta di liriche ispirate ai monti e all'alpinismo, in cui molto spesso l'autore, non riuscendo a superare il mero empirismo della sensazione e a sviluppare per immagini la sua sensibilità, si appaga di retorici luoghi comuni e di astratte personificazioni, come quella dell'orrido Abisso (p. 115).

Il sostrato d'ispirazione è chiaramente indicato dai titoli: *Monti, Baita, Neve, Campani, La cordata, Fiamma di bivacco, Redenzione alpestre, Innocenza alpestre, Trasfigurazione, Elevazione*, ecc.

E se anche Viglino, per difetto di incisività rappresentativa, non sempre è capace di comunicarci una duratura emozione, è pur certo che egli evita brillantemente il palese pericolo della monotonia, supplendo con la varietà degli atteggiamenti espressivi all'unicità monocorde dei motivi d'ispirazione.

Questa mobilità di accenti gli è possibile in quanto egli sente con indiscutibile sincerità la purezza e il fascino della montagna: egli s'incanta innanzi ai *vergini torrenti, al casto tremore dei laghi-rupestri*, e avverte la primavera come un *affannoso fiorire;* contempla i suoi monti abbacinati di sole e ne scruta amorevolmente il volto notturno; conosce cosa canta in cuore all'alpinista quando, sul fare dell'alba, muove dal rifugio incontro a una promessa di sole.

La sua stessa « voluttà di spazi » benchè spesso non abbia per il lettore una sufficiente forza di convinzione, si modula in varie significazioni: talora il volto della montagna grandeggia *come una lontana sfinge*, talora sfuma in una meraviglia magica, che è come una estasi, *l'estasi pietrificata dei vertici*.

Tuttavia, cadenze così diverse e non prive di delicatezze (v. *Stella alpina*), difficilmente si compongono in una misura melodica: manca infatti a queste liriche il ritmo e il canto della genuina poesia.

Inoltre, nel tono a volte enfaticamente entusiastico, nella ricchezza un pò gonfia dell'aggettivazione, si avverte qualche reminiscenza del D'Annunzio mediocre, mentre nelle liriche intitolate al *Tempo* è troppo scoperto lo sforzo dell'essenzialità analogica, ricalcata sui modi *epigrafici* del primo Ungaretti. Più rari e meglio fusi i prestiti quasimodiani.

Ciò nonostante, la poesia di Viglino ha una sua dignità pensosa, soprattutto perchè egli non disgiunge l'ottimistica esuberanza dell'alpinista da una più interiore e dolente introspezione.

La montagna ha le sue ebbrezze, ma anche le sue malinconie, le sue disperanti meditazioni: e se l'innato equilibrio o la Fede impediscono a Viglino di cedere interamente all'angoscie, emergono tuttavia, quà e là, la mestizia e lo sconforto, quando un'aria greve attrista il sangue e intorpidito è il cuore (p. 109).

Notazioni in penombra, ma toccanti, sempre improntate a decorosa sobrietà: sarà *l'amaro languore dei ricordi*, o il nostro cuore di terra, o il nostro inspiegabile pianto.

Particolarmente ispirato là dove egli coglie il senso della transitorietà (pagina 68) e dell'irrecusabilità della condizione umana, giacchè a noi sulla terra — come sulla montagna — « *occorre andare fin che è sera* » (pag. 87).

Ma si legga anche *Discesa*, e il livido, tragico bivacco d'anime in *Fiamma di bivacco;* sull'orlo dei precipizi danza la morte: e solo allora, quasi trasvolando senza più peso:

> l'ombra nostra morbida
> li varcherà leggera.

Anche Elio Predonzani in *Montagne* (ed. Ausonia, Siena, 1949) tratteggia paesaggi alpini, tenta dar forma d'arte alla passione dello scalatore. Ma gli manca quella facoltà di trasfigurazione della realtà e dei sentimenti che è lievito d'ogni vera poesia, sicchè il suo linguaggio rimane per lo più impigliato in uno scialbo descrittivismo (v. *Val San Nicolò*, *Le Pale di San Martino*, la prima parte de *La piccozza*).

Sono liriche soverchiamente *volute* e ragionate, povere perciò di fantasia, a volte fastidiosamente analitiche, risolte spesso nella pedestre elencazione delle immagini (v. *Scarponi*), quasi sempre impotenti a concretarsi in una valida sintesi lirica.

La « montagna » di Predonzani offre perciò ben scarse possibilità di suggestione poetica.

Inoltre è assai manifesta in queste poche pagine la retorica dell'alpinismo, come in *Appigli* o nella piatta personificazione della *suora Corda;* frequentissimi, infine, gli slittamenti nella facilità discorsiva, anche perchè il verso (spesso, l'endecasillabo) ripete cadenze stanche ed abusate, melodicamente inerti.

Mario Petrucciani

LETTERE DI ROOSEVELT

Cinque anni sono passati dalla scomparsa di Roosevelt, eppure di lui, della sua politica, dei suoi programmi economici, si parla ancora oggi come se egli fosse ancora vivo: questo è forse il termine di paragone della qualità degli uomini grandi. La polemica su di lui è accesa proprio come quando egli viveva alla Casa Bianca; ed ancora oggi i ricchi ne parlano male, mentre i poveri e la piccola borghesia lo considerano il loro grande eroe nazionale, quasi sullo stesso piano di A. Lincoln.

La recentissima pubblicazione degli ultimi quattro volumi dei suoi discorsi e del suo carteggio pubblico (The public papers and andresses of Franklin D. Roosevelt edited with explanatory notes by Samuel I. Rosenman, Harpers and brothers NY $ 40) susciterà, se ne può stare certi, una nuova ampia documentata discussione sull'ultimo periodo della sua vita presidenziale, quello della guerra, quando il popolo, dopo averlo chiamato a riassestare la scassata economia del suo paese (secondo la sua espressione « Doctor New Deal »), gli affidò l'incarico di vincere (« Doctor Win the War »).

Per l'europeo attento e curioso di cose letterarie questi volumi hanno in serbo una grossa sorpresa: la scoperta di F.D.R stilista. Profondità filosofica, una specie di compassionevole e vaga malinconia, accompagnate da una eloquenza qualche volta fiammeggiante, sono i tratti caratteristici del suo stile. La sintesi di tutte queste qualità si può trovare in una delle pagine più belle: la preghiera per il V. Day, il giorno della vittoria, mentre le conferenze stampa rivelano singolare prontezza allo scherzo al giuoco di parole, ed una straordinaria vitalità ed incisività nella frase.

Dopo avere scorso questi volumi e le memorie di Churchill si pensa alla suprema fortuna del mondo libero: di avere avuto per guida nei suoi momenti di crisi due uomini che seppero unire alla profondità della visione politica ed al dinamismo della azione, un così nobile ed alto senso della frase e della parola.

Da questo carteggio di guerra rooseveltiano emerge una gigantesca personalità, ansiosa dei destini degli uomini, tesa tutta a creare un mondo migliore, consapevolissima della sua responsabilità, e, sopratutto, coerente sempre a sè stessa. Si sa che i suoi nemici lo hanno sempre accusato da una parte di una mancanza di logicità nella sua politica interna ed estera, e, dall'altra, di camaleontismo. Questi documenti rivelano, invece, che il Presidente, il Capo supremo delle forze armate, il Capo di partito, non erano mai condizioni separate nell'azione e nel pensiero di Roosevelt e che ogni sua decisione era la conseguenza di un giudizio simultaneo degli eventi.

Quanto alla cosidetta inconsistenza ed incoerenza di uomo ,egli ci appare in questi difficili ultimi anni della sua vita sempre uguale a se stesso: cordiale ed irruente, vigoroso, coraggioso spiritoso, aperto ad ogni esperienza, acuto e profondo e sempre alla mano con tutti. Si direbbe anzi che la sua filosofia di vita, fatta di tolleranza e di pragmatismo, di indistruttibile fede nel trionfo della giustizia e di profonda religiosità, fosse diventata ormai come una attitudine mentale che egli applicava alle piccole e grandi cose della sua esistenza quotidiana.

E' difficile esprimere un giudizio sulla sua opera politico-militare. Forse è ancora troppo presto. Ma alcune sue decisioni si sono già mostrate in questa corta prospettiva storica, corrette. Intanto la sua larga interpretazione dei suoi doveri costituzionali che gli imponevano di difendere e di proteggere solamente la costituzione degli Stati Uniti. Egli capì che bisognava difenderla fuori dell'America, là dove le dittature la minacciavano nel tempo. Così Roosevelt divenne lo stratega della guerra mondiale. E, altro lato positivo, seppe trovare i generali, gli artefici della sua vittoria, con prontezza ed intuito meraviglioso, prima ancora che i fronti di guerra fossero delineati. Si pensi a Marshall, si pensi ad Eisenhower che era un semplice colonnello quando F. D. R. capì le sue straordinarie qualità. Volle a comandare l'oriente un suo nemico politico: MacArthur. Noi italiani che abbiamo vissuto l'era della improvvisazione dei genii, possiamo davvero apprezzare la straordinaria onestà di un uomo che seppe affidare posti di comando ai suoi nemici politici, e non mancò mai, secondo la espressione britannica, di scegliere « Luomo giusto » e spesso l'avversario politico, per « il posto giusto ».

Franklin D. Roosevelt fu anche il Presidente che contro il parere dei tecnici e degli industriali, intuì lo straordinario potenziale produttivo della nazione e seppe imprimere all'industria un ritmo così vertiginoso che in pochi anni il mondo fu invaso dal materiale americano. E mentre i magazzini rigurgitavano di armi, ebbe il coraggio di investire milioni di dollari nella bomba atomica.

Come Capo supremo delle forze armate prese la decisione di impegnarsi prima sul fronte europeo e poi su quello del pacifico, perchè, secondo la sua espressione, sconfitta l'Europa, il Pacifico « sarebbe stata una mela matura », pronta a cadere. E su questa decisione rimase fermo nonostante il parere contrario della opinione pubblica e di parte dei suoi collaboratori.

Egli fu anche l'uomo che credette nella capacità di resistenza della Inghilterra e della Russia quando sembrava che l'Europa si polverizzasse davanti alle armate naziste. E mentre il terrore ed il sopruso dilagavano nel mondo, F.D.R. seppe condurre la guerra su basi democratiche rispettando, nonostante la situazione di emergenza, le libertà civili del suo Paese. Lontana era ancora la pace quando Roosevelt cominciò a preparare l'America alle sue responsabilità del dopoguerra, distruggendo per sempre l'isolazionismo e ponendo le fondamenta delle Nazioni Unite.

Questi sembrano, più o meno, i lati positivi della politica rooseveltiana.

Ve ne sono altri negativi che vanno tuttavia giudicati alla luce del momento in cui furono prese le decisioni. Ad esempio il cosidetto fallimento di Yalta è dovuto più che altro alla buona fede che egli ripose nelle intenzioni russe, come dimostrano documenti raccolti, in questi libri.

Lontanissimo dall'idea di « vendere » Balcani e Polonia alla Russia, egli chiese e ricevette assicurazione che in questi paesi sarebbero state tenute elezioni a suffragio universale che non avrebbero escluso nessuno dei partiti antinazisti. Quindi non gli si può imputare la responsabilità del successivo comportamento dei russi. Così il compromesso coi russi sulla Cina e la famosa storia della ferrovia manciuriana appaiono giustificati in questi documenti dalla necessità di fare costituire dai sovietici un secondo fronte sul Pacifico, giacchè gli esperti militari avevano calcolato che un assalto frontale al Giappone sarebbe costato duecentocinquantamila vite americane. Poi la situazione militare cambiò dopo la prima esplosione atomica ma era troppo tardi per tornare indietro ed i precedenti patti dettero una parvenza di legalità al programma aggressivo sovietico sviluppato dopo la fine della guerra. Del resto si pensi che mai una mente umana aveva dovuto affrontare tanti problemi così importanti e così diversi contemporaneamente: non ci si deve meravigliare quindi se ha commesso qualche errore, ci si deve meravigliare se ne ha commessi così pochi. E sulla bilancia dei successi e dei fallimenti della politica rooseveltiana il piatto dei successi sta certo più in alto.

Dopo avere scorso questi volumi una domanda viene alla mente: fino a che punto il governo americano è rimasto fedele alla politica del suo ex Presidente? La sinistra locale afferma che Truman ha rovesciato i principii rooseveltiani di cooperazione verso la Russia sostituendo quelli di una aperta ostilità. E non capisce che Roosevelt combatteva lo stato di polizia in camicia nera e bruna, Truman quello in camicia rossa, e che ha cominciato ad irrigidirsi solo quando la Russia lo ha trattato per prima come un nemico. Comunque il tempo e la prospettiva storica consentiranno giudizi più precisi e forse meno parziali su questi punti.

Al contemporaneo che sfogia oggi i quattro volumi del carteggio rooseveltiano gli eventi di quegli anni dimostrano sicuramente una cosa: che se la definizione di condottiero è « prevedere quello che accadrà, informarne il popolo, mettere in atto i migliori mezzi per evitare quello che si prevede e ricevere l'approvazione del popolo » Roosevelt fu il condottiero per eccellenza, in guerra ed in pace nelle crisi e nella bonaccia. Roosevelt è forse il più perfetto esempio dell'eroe americano dei nostri tempi: gigantesca figura che si staglia nella storia in maniche di camicia e senza cravatta.

La raccolta del carteggio del tempo di guerra si chiude con le sue ultime profetiche parole: « Se vogliamo che la civiltà soppravviva, noi dobbiamo coltivare la scienza delle relazioni umane, cioè l'abilità di tutti i popoli di tutte le razze, di vivere assieme nello stesso mondo in pace ».

E il problema ultimo di questa novissima era dell'idrogeno e saranno chiamati a risolverlo i successori di Franklin D. Roosevelt.

Roberto Campa

Guglielmone
Biscotti

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

RIFORMA IN FRANCIA

Il progetto francese di riordinamento scolastico presentato il 6 dicembre al Consiglio Superiore dell'Educazione Nazionale conclude sei anni di lavori, discussioni, attività di commissioni, esperimenti. Riallacciandosi al lontano « progetto di Algeri », elaborato sotto la guida di Marcel Durry, attraverso tutte le fasi intermedie (progetti Langevin, Wallon, Cogniot, etc.) questo schema di riforma presentato da Yvon Delbos, in una cinquantina di articoli raccoglie tutti gli elementi essenziali dei precedenti progetti, impostando un vasto riordinamento della istruzione francese, dalla scuola materna alla università. Non si scandalizzino i detrattori di cose nostrane se diciamo francamente che questo progetto non si presenta, almeno per ora, se non come una « carta della scuola » (piuttosto che come una legge organica) con una serie di enunciazioni cui fanno seguito le disposizioni generali di attuazione e, infine, alcuni elementi per le modalità di esecuzione.

La legge è suddivisa in 13 titoli, il primo dei quali definisce il carattere e lo scopo dell'istruzione, sintetizzato nell'articolo 3: « *L'educazione e l'istruzione hanno per scopo*: 1) *di adattare l'insegnamento ai bisogni e agli interessi del paese;* 2) *di elevare il più possibile dal punto di vista fisico, intellettuale, morale e civico il livello della nazione;* 3) *di assicurare a ciascuno, qualunque siano le origini familiari, sociali ed etniche ogni sviluppo e miglioramento della sua personalità senza altra limitazione che quella delle attitudini* ».

L'istruzione è quindi dichiarata obbligatoria dal sesto al quattordicesimo anno (periodo scolastico) e dal quattordicesimo al diciottesimo (periodo postscolastico). L'articolo 2 sottolinea che « *a questo obbligo della famiglia corrisponde per la Repubblica, l'obbligo di impartire gratuitamente, in uno spirito di laicismo egualmente rispettoso di tutte le dottrine religiose, filosofiche e politiche, l'educazione e la istruzione alla gioventù dei due sessi,...* ».

L'istruzione pubblica (titolo II) comprende cinque periodi: 6-11 anni (istruzione elementare), 11-13 anni (orientamento e avviamento all'istruzione secondaria), 13-18 anni (istruzione secondaria), 18-20 anni (orientamento ed avviamento all'istruzione superiore), 20 e seguenti (istruzione superiore).

Coronamento e complemento dell'istruzione pubblica così organizzata è l'educazione postscolastica (la *further education* inglese), « *destinata a dare a ciascuno la possibilità di perseguire, dopo la scuola e durante la sua vita, lo sviluppo della sua formazione fisica, intellettuale, morale, estetica, professionale e civica* ».

Il titolo III illustra l'organizzazione dell'istruzione primaria, nella quale non troviamo cose nuove. Più interessante è invece il titolo IV riguardante il periodo « di orientamento e avviamento all'istruzione di secondo grado » (la nostra scuola media unica). Qui, evidentemente il progetto fa un passo indietro rispetto alla enunciazione dei piani precedenti: al principio della « scuola unica » è sostituito quello della « scuola unitaria », ad identica finalità, concepita cioè come complemento della scuola primaria e base della secondaria. E tale insegnamento, dice il progetto è impartito congiuntamente dagli insegnanti elementari (maestri) e dai secondari (professori). Di fronte poi al problema della scuola a cui accederanno i « non studenti » dopo questo ciclo (11-13 anni) il progetto si ricopre di dense cortine fumose: si parla di corsi, *complementari* (?) che *potranno* (?) accogliere dai 13 ai 16 anni gli alunni che non proseguono negli studi; corsi che secondo l'articolo 13 saranno adattati ai bisogni locali, con diritto ad un brevetto finale, il quale consentirà i passaggi alla scuola secondaria, *secondo le norme che verranno fissate per decreto.*

All'istruzione secondaria vera e propria, è dedicato il titolo V, il quale ne prevede un ordinamento su tre sezioni o indirizzi: pratico (artigiano) professionale (i nostri istituti tecnico-professionali) teorico (istruzione classico-moderno-scientifica). Alle sezioni si è ammessi in base al giudizio dato dalla precedente « scuola di orientamento ». I due primi tipi si concludono con un brevetto, ed il terzo con un esame di baccalaureato del tipo attuale.

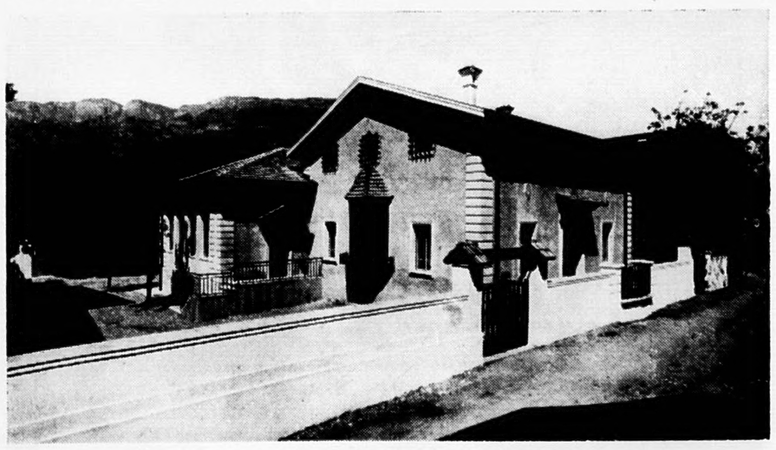
I titoli 6° e 7° sono dedicati all'insegnamento superiore (universitario): esso si suddivide in due cicli: un primo, biennale di orientamento e di avviamento, un secondo di veri e propri studi universitari. Il titolo 8° del progetto di legge è dedicato alla educazione post-scolastica, il 10° alla formazione degli insegnanti. Seguono altri tre titoli, dedicati ai programmi-orari-metodi, al controllo, alle fasi di attuazione.

Esaminare partitamente il progetto di riforma francese è cosa tutt'altro che facile: si può dire anzi che ognuno dei tredici titoli meriterebbe un discorso a sè. Ma qui interessano solo considerazioni di carattere generale.

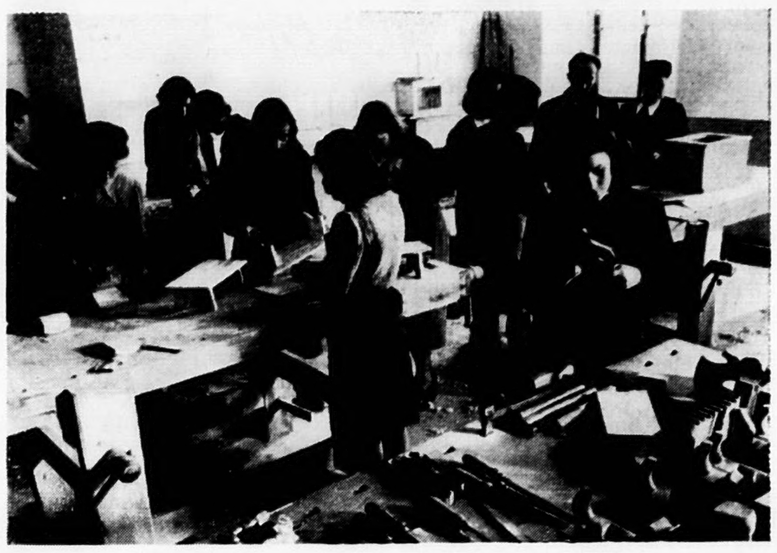
Anzitutto per quanto si riferisce all'istruzione complementare o postelementare. I veli e le fumose genericità di cui sono circondati i relativi articoli, diciamo francamente, sconcertano. E' ovvio che la preoccupazione di chi ha steso il progetto si è di dar ragione ai sostenitori dell'unità dell'insegnamento fino al 14° anno, senza dar torto agli oppositori di tale unità: la divisione fra scuola dello studio e scuola del lavoro, in sostanza resta, come nell'ordinamento attuale; ma la legge preferisce avvolgersi in reticenti perifrasi, in molti possibilismi non definiti (le scuole complementari *potranno* sorgere, *potranno* adattarsi alle esigenze locali). Analogamente nel settore dell'istruzione di secondo grado siamo ben lontani dal progetto Langevin, col baccalaureato unico: rimane sempre una via regia (gli studi classico-teorici) e una via provinciale, quella dell'apprendistato o dell'istruzione professionale fine a sè stessa. E, intendiamoci, non vogliamo sostenere che sia giusta la strada opposta; sembra soltanto che un pò più di chiarezza e un pò meno di ipocrisia avrebbero giovato a tutti.

In sostanza quindi il progetto di legge francese non dice nulla di nuovo: al di fuori delle affermazioni generali, spesso compiaciute di un vago e generico massimalismo educativo, cui non fa riscontro poi l'organizzazione del sistema scolastico equivalente all'ampiezza delle dichiarazioni, non mi pare ci sia gran che da rilevare. La riforma francese del 1950 è in sostanza un parto ritardato, doveva nascere nel '45, in un clima politico-educativo arroventato, appassionato ed intenso: e non è nata in attesa che maturassero condizioni, circostanze ed eventi: essa doveva rappresentare il punto di convergenza di varie forze insistenti nel settore scolastico educativo: i movimenti attivisti (Langevin, Chatelain, Freinet, etc.) la psicologia (Wallon, Pieron, etc.) e le istanze sociali. L'incontro di queste tre forze di propulsione è avvenuto ma non si è tradotto in un nuovo e deciso « orientamento » di sistemi educativo-scolastici. Con molti titoli, articoli, commi, la scuola resta tuttavia, nel progetto, quella che è attualmente e quella che era prima. La riforma del '45 ha dato, in sostanza, tutto quello che poteva dare attraverso la creazione di quelle « classes nouvelles » che ora ormai sono acquisite nella struttura dell'insegnamento secondario. Oggi, con tutta probabilità, ci si accorge che troppi problemi erano rimasti in una ombra polemica. Si che, escludendo l'aspetto positivo dell'esperimento di « classes nouvelles », il resto forse, può far parte del capitolo delle ambizioni mancate.

Giovanni Gozzer



Scuola materna nella zona altoatesina (ONAIR)



Corso di addestramento al lavoro per maestre rurali (ONAIR)

INSEGNAMENTO DELLA STORIA

Dopo la seconda guerra mondiale, e già nella vasta crisi (riapprofondimento di idee apparse anteriormente e germinazione d'idee nuove) che l'ha accompagnata, il valore educativo e formativo della storia è apparso delinearsi anche più chiaramente. Persuasione che è parte di uno storicizzarsi vi e maggiore della cultura e che affonda le sue radici in un approfondirsi del dato della esperienza complessiva, che è poi, già in sè, storia. E v'è stato specie nei primi anni di questo dopoguerra, il richiamo immediato agli istituti di collaborazione internazionale — anche nuncupati di così gran parte di mondo — sorti dall'antico mondo societario e rimasti, pur dopo la fine della S.d.N., quiescenti, ma vivi e vogliosi d'una ripresa.

Certo è che ultimamente abbiamo assistito a una ripresa dei vecchi motivi cooperazionistici, a un ritorno — tale quale — a formule che, superate o no, non si potrebbe sostenere fossero le più felici. Questo, mentre indubbio, nel tempo, è un aprirsi di nuovi orizzonti. Per restare aderenti al campo storico v'è oggi una visuale allargata e che abbraccia tutti i continenti — i nuovi in gara con la vecchia Europa — e pressochè tutti i paesi, in ognuno dei quali una scuola storica è sorta. V'è un'attenzione, ben diversa da ieri, alla storia extranazionale, ai nessi tra storia e storia, a problemi di continuità di spazio e tempo: mentre entra nella storiografia il risultato della ricerca storica particolare: politica, giuridica, economica, sociale, religiosa, letteraria, filosofica.

D'altra parte, il problema di un ripensamento e di un approfondimento organico di una « storia europea », e in generale di una cooperazione continentale (cioè, per ora, occidentale) è stato posto a canone dai movimenti federalisti e unionisti coordinati oggi nel « Movimento Europeo ». Nel lavoro preparatorio del Congresso culturale del Movimento, per ispirazione ancora una volta francese, non ha mancato di rispuntare l'idea della revisione dei manuali di storia.

Ora, prima che si vada oltre (se una voce imparziale avrà la possibilità di essere intesa), sarà bene impostar chiaramente i termini della questione — dell'ampiezza e del metodo, oggi, dell'insegnamento della storia e della revisione dei manuali scolastici —, che sembra rigonfiarsi di vecchie e nuove ragioni, e di elementi positivi e negativi.

Osserviamo, anzi tutto, l'impostazione data dall'U.n.e.s.c.o. E' un'impostazione universalistica e volgarizzativa, affine a tutta l'altra attività (o, meglio, a tutte le altre intenzioni) dell'Organizzazione culturale delle Nazioni Unite. Essa riprende e sviluppa, con ben altro senso della pubblicità (arte americana), vecchi motivi del mondo societario, li inserisce nel suo grandioso (ma insufficiente) piano di « supervisione » dell'educazione e della cultura al servizio d'una causa, che non è quella della pace, ma della superiorità dell'Occidente e del definitivo processo di fusione americana, o intercontinentale, della cultura europea.

A questo reagisce, ma usando gli stessi mezzi che l'interesse o l'opinione americana offre (come, del resto, nel campo politico ed economico), il « Movimento Europeo »: inserendo nell'universalismo, ancora una volta un pò ingenuo, dell'America, un piano di ricostruzione, e di riassestamento, europeo.

In questo duplice quadro è logico che gli stessi problemi particolari si presentino, uguali nelle premesse, diversi nelle pratiche risoluzioni cui tendono: ma non discordanti, ed è quindi comprensibile persino che si giunga ad una loro collaborazione, con un risultato dipendente da uno sviluppo di politica generale, che non è dato, oggi, prevedere. In realtà, l'universalismo di tipo U.n.e.s.c.o. è troppo strettamente congiunto — per gli europei — all'esperienza storica della loro cultura perchè essi possano seriamente preoccuparsi (e in ciò, si può solo dire, non v'è del tutto lungimiranza) di un'idea ad ancor più vasto respiro, volta a realizzare, su un piano universale, un universalismo stesso che dai primordi della civiltà all'Ottocento è stato prerogativa dell'Europa. D'altronde, se evidenti i pericoli — sopra tutto l'abbassamento generale del tono della cultura — inerenti al piano U.n.e.s.c.o., non meno gravi possono essere quelli di un piano — anche intelligentemente concepito — « europeo ». E' il pericolo di un innaturale (e del tutto contrario all'originario universalismo dell'Europa) restringimento d'atmosfera, d'interessi, d'azione, proprio mentre è evidente che cultura, economia e politica non son più campi d'esclusività continentale; è il pericolo d'un riprodursi — che sarebbe fatale —, anche se su base allargata, di un nazionalismo e di uno sciovinismo, di cui i popoli di più vecchia civiltà hanno, per secoli, dato prova. Ma, specie per ciò che riguarda la cultura, v'è un altro pericolo: di una risoluzione « politica » (e perciò stesso insincera) di quello che permane il più grande problema storico dell'Europa e la causa prima della sua disunione, ancora oggi: di dar per dimostrata un'unità, che può essere una forza solo se realmente sentita. E' un problema storico e culturale: e perciò da affrontarsi con imparzialità scientifica (preferiamo dire « storica »).

Sulla base di questi elementi, rapidamente accennati, di giudizio, è possibile giungere a qualche provvisoria conclusione rispetto ad un insegnamento della storia, universale o europeo, e a manuali, generali o continentali.

Un'orientazione in senso europeo, cioè di studio dei contrasti ma sopra tutto dei nessi, tra le vicende dei popoli europei, una più larga ambientazione d'una storia, fino all'Ottocento, pressochè esclusiva e certo comune, e la messa in comune di dati archivistici e bibliografici e di tutto un patrimonio molteplice di esperienza e di dottrina, non può che costituire un reale apporto al progresso delle discipline storiche e della conoscenza della storia. Purchè quest'orientazione sia vista, ben inteso, come *metodo*, e non come *fine* a sè stante della ricerca, che non conosce limiti o barriere, e, quando le conosce, subisce deviazioni e umiliazioni, di alcune delle quali scontiamo ancora le conseguenze.

L'intonazione universalistica è, invece, più aderente al fine ultimo che al metodo della ricerca storica. Non si giunge — sarebbe ovvio ripetere — al generale che dal particolare. Giungervi *a priori* è la negazione della ricerca storica; sarebbe come dar per scontata questa e potersi elaborare, da chiunque e sempre, una storia in senso ben diverso da quello del Vico « ideale ed eterna »: il che è agli antipodi con il modo di vedere e di pensare storicamente. Sicchè (a parte qualche nobile intenzione e qualche possibilità da grandi storici — che non han bisogno, almeno essi, dell'U.n.e.s.c.o.!) il preteso universalismo si rivela, nel caso migliore, un volgarizzamento — o « popolarizzazione » — della storia; nel peggiore, un inquadramento di maniera di dati ormai ben noti ed acquisiti a qualunque manuale scolastico (di cui si esigerebbe la revisione) sotto un'etichetta internazionale o umanitaristica, neppur nuova e comunque del tutto discosta dalle vive fonti della ricerca, che fanno la perpetuità della storia.

Pier Fausto Palumbo

Pretesti

Il cammino delle riforme scolastiche è costellato di spine: lo diciamo per tutti ed in particolare per coloro che sui giornali di opposizione attaccano vivacemente il Ministro Gonella e la sua politica scolastica.

E infatti una riforma scolastica, in un paese a regime democratico è veramente impresa tremenda. Si pensi solo alle tappe faticose della riforma francese, di cui oggi abbiamo il testo ufficiale, approvato dal Consiglio Superiore del Ministero dell'Educazione.

L'on. Gonella ha dato il via alla riforma cui vuole legare il suo nome nell'aprile del 1947: ed ha preso due anni di tempo per la grande inchiesta nazionale; i lavori della vera e propria riforma sono incominciati da poco più di otto mesi. E tutti sono scandalizzati della lentezza e dei ritardi.

Il suo collega francese Yvon Delbos è presentatore di un progetto di riforma che ha il suo atto di nascita nel 1944 e che appare, oggi, nientedimeno, nella sua sesta edizione, dopo cinque successivi progetti: il « projet d'Alger » dovuto a Marcel Durry (1944); il progetto Langevin (1945); il progetto Wallon (1947); il progetto Cogniot-Giraudy (1947); il progetto Depreux (1948). Non si tratta di « disfatte » perchè i progetti non arrivarono mai in Parlamento; ma si tratta piuttosto di sei successive elaborazioni, con modifiche e varianti, del progetto iniziale.

Strada lunga dunque, con sei anni di vita e... non sappiamo ancora che cosa sarà del progetto Delbos, al quale riconosciamo essere ostili in Francia, molte correnti.

Non è certo per scoraggiare i membri della Commissione per la riforma, i quali attendono ad un lavoro complesso e difficile: ma pensiamo che anche il loro lavoro sarà lungo e costellato di spine. Solo gli ingenui e gli sciocchi possono gridare alto perchè ci sono delle battute d'arresto.

Diciamo però anche, francamente, che di questo sistema delle « grandi riforme » i francesi hanno un gusto particolare, cui accedono le nostre mimetiche condiscendenze: la Francia è il paese degli immortali principi.

Ma forse sarebbe migliore la via opposta; quella di attuare la riforma e far seguire le leggi: ad esempio far frequentare la scuola fino ai 14 anni, creandone le effettive possibilità e opportunità; eppoi, ecco, una bella legge sull'obbligo scolastico non sarebbe soltanto solenne affermazione di principi.

★

Ho sotto gli occhi alcuni volumetti, illustrativi della scuola in vari stati: Inghilterra, Olanda, Stati Uniti, Cecoslovacchia. La « tecnica della presentazione » è arrivata oggi ad una perfezione veramente insuperata: un abile e sagace abbinamento di elementi fotografici e di elementi informativi, di illustrazioni e di didascalie possono effettivamente creare un senso tra di stupita ammirazione e di sincero entusiasmo.

Ma quanto sia labile questa « tecnica della presentazione » lo vedrebbe chi volesse illustrare agli stranieri la nostra scuola. Pensiamo infatti alla scuola italiana vista « da destra »: grembiulini lindi, scuole materne attrezzatissime, scuole all'aperto, banchi nuovi in aule luminose e spaziose, scuole secondarie con magnifici gabinetti scientifici, biblioteche, sale da proiezione, scuole speciali, refezioni scolastiche e non so quante altre cose con sotto bellissime frasi, di compiaciuta sonorità educativa, sul tipo di « i fanciulli, nella serenità dell'ambiente scolastico si aprono fiduciosi alla vita », o per le scuole secondarie « ecco i giovani che si preparano alla vita negli studi severi ».

Se non che, pensando ad altre « presentazioni » viste invece « da sinistra » ci sarebbe da far rizzare i capelli: stalle-scuole, bimbi cenciosi della Calabria o della Lucania, donne affamate e lacere che conducono figli seminudi; uno spettacolo di miserie con didascalie non meno eloquenti: « ecco in quali condizioni lo Stato lascia la scuola »; « questa è la scuola del mezzogiorno »; « di quì Cristo non è passato ».

E' un po' quello che sta succedendo su riviste e giornali, effettivamente. E allora ne ho concluso che questa « tecnica della presentazione » è un bell'imbroglio; ed ho cominciato a dubitare metodicamente di tutto questo materiale propagandistico: la bella fotografia, i banchi moderni, le aule razionali sono tutte cose interessanti, ma sono anche specchi deformanti: deformano la realtà, ne mutano i contorni, illudono, ci imbrogliano con tanta gentilezza.

E perciò è meglio non fidarsene e prendere in mano, in mancanza di elementi più accessibili, gli « annuari di statistica ». In quelli, chi li sappia leggere, la verità parla sempre con un linguaggio più esatto anche se meno seducente.

Avicenna

È ANCORA ATTUALE

la climatoterapia sanatoriale?

Si è recentemente tenuto a Sondalo il 3° Convegno dell'Associazione Lombarda contro la tbc. sul tema « Il posto della terapia climatica e sanatoriale, pura ed associata, nell'indirizzo curativo attuale della tbc. polmonare ». Non a caso fu scelta Sondalo, e precisamente il Villaggio Sanatoriale, a sede del Convegno, non a caso fu discusso un tema che a taluni potè sembrare stonato. Si voleva rinfrescare, rispolverare, riverniciare un sistema terapeutico che molto in auge, perchè il solo, tende a venire se non dimenticato, almeno discusso, dopo il trionfale avvento dei metodi di cura collassoterapici, chirurgici e degli antibiotici. Chi non sa oggi di toracoplastiche e di extrapleurici? Chi non sa oggi di streptomicina e di paraminosalicilico? Sono argomenti recenti; i successi dei metodi nuovi fanno restare strabiliati gl'incompetenti, ma fanno meditare gli studiosi che il progresso seguono passo a passo, che indagano e ricercano l'intimo meccanismo d'azione di ciò che è nuovo, senza rinnegare ciò che il passato ha acquisito e confermato attraverso lunga esperienza. Siamo i più entusiasti assertori delle terapie

Villaggio Sanatoriale di Sondalo

più audaci e più recenti, ma noi crediamo ancora fermamente nella bontà e direi quasi nella insostituibilità dei vecchi e provati metodi che s'imperniano sulla climatoterapia sanatoriale di quota.

Il Villaggio Sanatoriale di Sondalo, facente parte di quel vasto programma di opere antitubercolari dell'I.N.P.S. che la guerra ha interrotto, aperto con atto di cosciente coraggio ad iniziativa dell'A.C.I.S.P., è il più bell'esempio di grande centro sanatoriale di quota che oggi si conosca, ed in esso si sviluppano e si sommano armonicamente tutte le possibilità che la terapia moderna, biochimica e chirurgica consentono. Il periodo della terapia aspettante, del solo apporto climatico, è finito da tempo, da quando, ad opera di Forlanini, s'impose il concetto del pneumotorace terapeutico. Nel pneumotorace la montagna trovò il primo alleato e per esso e con esso la schiera di coloro che alla montagna chiedevano salvezza si ampliò e molti pazienti che se ne vedevano preclusa la via, poterono vantaggiosamente approfittarne.

Ma solo questi ultimi anni hanno visto l'inizio della terapia specifica antitubercolare cogli antibiotici ed è ad essi che noi dobbiamo, se oggi insperati vantaggi possiamo ottenere per pazienti ancora solo pochi anni or sono condannati ad una lenta agonia.

L'intimo meccanismo d'azione degli antibiotici è per quanto conosciuto a tutti noto, non così per quanto vecchia e sperimentata l'azione vera e profonda della terapia climatica di quota.

In tanto fervore di studi e mentre non più irraggiungibile appare alla luce odierna la possibilità di possedere in un non lontano domani il medicamento capace di colpire l'agente patogeno della tbc. umana, non è inopportuno ricordare brevemente quali sono gli elementi principali e fondamentali, della climatoterapia di quota.

Tra gli elementi che maggiormente influiscono a rendere benefica l'azione della quota nella cura della tbc. polmonare è certamente ed ormai assodato che preminente è l'azione della ipopressione nei suoi riflessi sugli apparati respiratorio, circolatorio, emopoietico e nervoso che maggiormente e più direttamente risultano influenzati, secondo le ricerche di chi si è dedicato all'argomento (Mosco, P. Bert, Quest, Opitz, V. Muralt, Lufy, Margaria, Donno). Si riteneva un tempo che l'effetto della quota fosse conseguenza di una esagerata eliminazione di CO_2 da parte dell'organismo, ricerche più recenti e più accurate (Margaria, Talenti, Holdane) hanno invece dimostrato sperimentalmente come la causa fondamentale della sindrome da depressione sia da riportare alla anossia condizionata della ipopressione barometrica.

In conseguenza della quota, la funzione respiratoria che più direttamente ci riguarda e che noi intendiamo in senso esteso, comprensiva cioè degli apparati bronco-polmonare, cardiocircolatorio ed emopoietico subisse particolari adattamenti e modificazioni funzionali del più alto interesse.

La pressione alveolare dell'O_2, a causa della quota, si abbassa proporzionalmente all'altezza e di conseguenza gli scambi gassosi tra aria alveolare e sangue che sono condizionati soltanto dalla differenza di tensione del gas medesimo, ne risultano difficoltati; intervengono però prontamente meccanismi di compenso che ristabiliscono, talvolta anche in eccesso, l'equilibrio mediante una iperventilazione che accelerando il ricambio dell'aria alveolare aumenta la percentuale e quindi la pressione dell'O_2 negli alveoli. Nello stesso tempo e parallelamente si verifica un aumento di attività circolatoria e pertanto maggior copia di ossiemoglobina viene ad essere trasportata ai tessuti.

Un secondo e non meno importante meccanismo di compenso si ha collo stimolo provocato direttamente dall'anossia sul midollo osseo eccitato a maggior produzione di eritrociti, elementi principali della respirazione interna dei tessuti e con una riduzione dell'emolisi, mentre alcuni AA. ritengono che anche il contenuto in Hb per eritrocita sia aumentato.

Ma l'azione benefica della quota si fa sentire anche agendo sul sistema nervoso e più particolarmente sui centri bulbari; la cellula nervosa è infatti sensibilissima agli effetti dell'anossia e minime variazioni nella concentrazione dell'O_2 e del CO_2 nel sangue si ripercuotono con meccanismi riflessi sul centro respiratorio che reagisce dopo un periodo più o meno lungo di eccitamento con un adattamento economico del ritmo respiratorio.

I vantaggi della quota sono pertanto notevoli e di essi si giova l'economia generale del malato, che inoltre noi consideriamo soggetto alla disciplina sanatoriale, in riposo e con adatto regime alimentare; se a queste azioni quindi, di cui la principale resta a nostro avviso la ipopressione, si sommano i benefici effetti delle moderne terapie antibiotiche e delle collassoterapia chirurgiche ecco che, sopratutto per le prime che agiscono direttamente sull'agente patogeno, noi verremo ad ottenere risultati sicuramente superiori che in altri ambienti, ed all'azione bacteriostatica naturale esaltata dai benefici effetti della quota si sommerà l'azione specifica dei nuovi medicamenti. Molti pazienti pertanto che, per i danni funzionali causati dalle estese essudazioni, ostacolanti gli scambi gassosi, non potevano fruire delle cure in montagna, per effetto dell'antibiotico invece, che elimina o riduce le componenti essudative, come conseguenza immediata della bacteriostasi, avranno almeno in parte ripristinate le possibilità funzionali dell'apparato respiratorio, quindi ridotta la controindicazione alla montagna.

Esposto così rapidamente e molto schematicamente il moderno pensiero sull'efficienza ed attualità del problema sanatoriale di quota, è bene ribadire che fu cosciente atto, ispirato alla più lungimirante politica sanitaria quello compiuto dall'A.C.I.S.P. quando, sul finire del 1945, decideva la messa in funzione del Villaggio Sanatoriale di Sondalo.

Non poche e non lievi sono però state le difficoltà iniziali tanto da veder più volte scosso ed in pericolo il progetto di apertura e chi scrive ne ha vissuto e portato per lungo tempo il peso e la responsabilità grave. Poteva essere un fallimento ed è stato un successo che onora tutto il paese. Chi visita oggi il Villaggio resta indubbiamente ammirato e stupito, e non potrebbe essere altrimenti, ma probabilmente sarebbe stato scettico se non addirittura persuaso della inanità di ogni sforzo nel 1945-46. Era questo il frutto di una critica non serena, di una guerra di conventicole e di correnti l'una all'altra avversa. Il bisogno e la necessità, il silenzio di cui si è circondato, chi ha assunto il compito di aprile il Villaggio, fino ad opera compiuta, hanno avuto ragione di ogni difficoltà ed oggi il Villaggio è vivo e pulsante di opere, è in fase di sviluppo e di perfezionamento continui.

Errori nel progetto originale certamente ve ne erano, alcuni fondamentali e ad essi si è radicalmente provveduto mediante coraggiose trasformazioni ed innovazioni; ad altri meno importanti si è provveduto mediante accorgimenti.

L'elencazione, anche solo sommaria, delle opere e degl'impianti è sufficiente ad illuminare coll'eloquenza delle cifre di qual mole sia il complesso degli impianti e quanto lavoro sia costato in momenti particolarmente difficili e duri per la Nazione metterli in moto e provvedere nel tempo stesso ad arredare e fornire di tutto il corredo tecnico e scientifico un'ospedale sanatoriale che conta i posti letto non a centinaia ma a migliaia di unità.

600.000 mq. di fabbricati fuori terra, 11 Km. di strade interne di cui oltre 4 Km. camionabili a fondo permanente, in gran parte su arditi viadotti ed in gallerie, 8 Km. di acquedotto della portata di 50 l. secondo, centrale termica con una potenzialità di 20 milioni di calorie ora, 400 numeri telefonici interni, 800 motori elettrici installati, 8 padiglioni medici di 300 letti ciascuno, un padiglione chirurgico della uguale capacità, fabbricati per i servizi generali, l'amministrazione, gli uffici, i laboratori, le officine, i garages etc.

Ma nel 1945 tutto questo meraviglioso patrimonio sanatoriale, eretto sulle pendici di Monte Sortenna in Alta Valtellina a 1200 m., era taciturno; per le sue strade, per i suoi fabbricati, si aggiravano solo sparute squadre di operai addetti alle manutenzioni ed alla sorveglianza, un senso di tristezza e di oppressione prendeva il visitatore che non poteva immaginare tanta dovizia di ospitalità sacrificata all'inattività.

Il problema della messa in funzione è stato affrontato con larghezza di vedute e con programma graduale si da sperimentare prima su modesta scala, ed applicare poi per il complesso in toto i risultati migliori. Non parliamo delle difficoltà incontrate per reperire i materiali anche i più usuali, dalle stoviglie ai mobili, dalle telerie agli apparecchi più complessi e per una descrizione più dettagliata rimando a miei precedenti cenni illustrativi (1), solo mi piace ricordare come un ingente aiuto ci venne fornito dal Dono Svizzero che si assunse il compito di arredare e fornire delle più moderne attrezzature il Padiglione Chirurgico.

Un concetto ha improntata l'opera di chi scrive fin dagl'inizi, dare la migliore assistenza agli infermi e creare nel sanatorio un centro di ricerca e di studio che potesse sfruttare il ricco materiale clinico rappresentato da un così grande numero di malati, e potesse, nello speciale ambiente, studiare ed indagare la malattia tubercolare nei suoi molteplici aspetti clinici, biologici e terapeutici.

Il concorso finanziario, largamente assicurato dall'A.C.I.S.P. ha così permesso di arredare e corredare di tutto il necessario i comparti clinici che pertanto dispongono di un'ottima attrezzatura, ed inoltre di dare ampio sviluppo ai laboratori radiologici e scientifici che oltre ad essere di inestimabile sussidio al clinico sono anche divenuti centro di ricerca, ed ai quali ricorrono per completare la loro preparazione ed i loro studi, i nostri giovani medici.

Larga autonomia, incoraggiata, vigilata e coordinata dalla Direzione, è stata lasciata ai Medici Primari in questo campo; ognuno di essi per le sue particolari tendenze e simpatie dedicandosi ad un ramo di studi e ricerche che si completano a vicenda sì da creare un tutto armonico. Nello stesso tempo anche i Padiglioni di degenza hanno assunta una speciale fisionomia clinica ed a prescindere dal Chirurgico eminentemente specialistico, negli altri ci si dedica con maggior attenzione e competenza o alle forme intestinali o alla cardiologia, o all'ematologia o alla fisiopatologia respiratoria ecc., gli ammalati vengono sovente scambiati per essere meglio curati e seguiti, e in settimanali « meetings » ai quali devono partecipare tutti i medici, i casi più singolari ed interessanti, illustrati e discussi.

Con questi concetti, in un pur breve periodo di tempo, il Villaggio può vantarsi di aver dato abbozzo ad un centro di studio che pur non avendo la pretesa nè potendo aspirare ad essere una scuola, si distacca molto da un comune Sanatorio.

Il desiderio di illustrare e descrivere sia pure sommariamente e di informare circa i principi che mi hanno guidato nel dar vita al Villaggio, mi hanno un pò distratto dal tema originario, ma io credo che la premessa circa l'utilità ancora viva e sicura delle cure sanatoriali di quota trovi un giusto coronamento nella impostazione data al funzionamento del Villaggio Sanatoriale, che organismo possente di lotta contro la tubercolosi, in sè racchiude e condensa ogni tendenza ed ogni indirizzo curativo, dal più antico ai più recenti, gli uni completando gli altri ed il tutto volto ad un solo desiderio, ad un solo scopo, ad una sola meta: giovare all'umanità sofferente.

Vittorio Baroni

V. Baroni: *Il Villaggio Sanatoriale di Sondalo* - Notiziario dell'Amministrazione Sanitaria. Vol. VII - 1945.
V. Baroni: *L'organizzazione di un grande centro sanatoriale di quota* - « Gazzetta Medico Italiana ». 1949.

TITUBANZE DEI ROMANI

PER LA CREAZIONE DELLE PROVINCIE

(*Continuazione della 2ª pag.*)

completo, tanto vantaggioso per l'unificazione; il desiderio di non tenere impegnate perennemente delle legioni nelle provincie rette militarmente; la convinzione che solo il sistema delle alleanze avrebbe impedito le resistenze a oltranza; il miraggio che ognuno dei grandi ex-dominatori potesse continuare la sua missione di propagatore di progresso culturale nelle regioni meno civili ad essi prossime, ed assumersi la missione di baluardo contro il pericolo di nuove migrazioni barbariche verso il Mediterraneo, attraverso le terre africane, balcaniche ed asiatiche.

Nello stesso periodo fu ripresa e portata molto avanti l'azione tra i Celti e i Liguri della Padana e dell'Appennino, riconfermando e completando il sistema della Alleanza con le genti vinte, dell'impianto di colonie per Romani e Italici, e della messa in valore del territorio, già con la costruzione di grandi vie.

Ma la reazione dei gruppi senatoriali più tradizionalisti, capitanati da M. Porcio Catone, contro le innovazioni Scipioniane, culminata nel 187 coll'esilio volontario dell'Africano a Literno, ebbe per effetto il ritorno graduale ai concetti che avevano dominato avanti il 205. E così nel 170 la guerra contro il nuovo re di Macedonia, Perseo, fu iniziata con spirito ben diverso dalle precedenti, e quando fu vinta, la Macedonia, smembrata in quattro parti, pur senza essere ridotta subito a provincia, fu sottoposta a tributo, il che permise, nel 167, l'abolizione di ogni prestazione straordinaria degli Italici. Nel 154 si spinse il re Tolemeo VII a fare un testamento — rimasto senza effetto — che lasciava in eredità, all'orientale, a Roma il suo regno ed i suoi sudditi; il che aprì una nuova via per procacciarsi dei domini, con « donativi di popoli »: seguìta, due decenni dopo, da Attalo III che lasciò ai Romani il regno di Pergamo. Poco prima, il mondo inorridito aveva assistito alla distruzione, da parte di Roma, così di Corinto come di Cartagine (quest'ultima per tanti anni richiesta da Catone); mentre veniva ripreso il sistema dell'impianto di provincie, non solo in Africa ed in Macedonia, ma anche nei paesi più civili del Mediterraneo orientale. E se la Grecia non fu ridotta allora anch'essa a provincia, lo si dovette al sistema delle alleanze, impiantato da Flaminino, non subito del tutto smantellato.

Il ritorno, risolutivo, al vieto sistema dei governatorati militari nelle provincie asservite, portò le sue penose, ma ovvie conseguenze: poichè tutte rimasero in uno stato di intermittente malcontento, che traspare, oltre che dai numerosi processi, intentati dai provinciali contro i governatori romani (di cui quello di Verre non è che il più famoso), anche, e soprattutto, dalle rivolte armate e dalle secessioni. Basti ricordare, per la Spagna, la secessione di Viriato e la resistenza di Numanzia (147-133), e poi il movimento capeggiato da Sertorio (76-71); per l'Africa, la lunga guerra di Giugurta (118-105); per la Sicilia, le due guerre servili (140-132; 103-99) in cui cooperarono cogli schiavi le masse di agricoltori e pastori indigeni; per tutto il Mediterraneo, lo spadroneggiamento dei pirati, sorretti dai provinciali; ma sopratutto, per l'Oriente, le tre guerre condotte da Mitridate [89-85; 83-81; 74-63], iniziate col massacro di 80.000 Romani, proprio nel tempo che costoro dovevano resistere alla ribellione dei Soci italici e per prestare man forte a questi ultimi; e che, per oltre un quarto di secolo, tennero in subbuglio tutte le provincie grecizzate.

Di fatto i rapporti tra i Romani ed i Greci, che al tempo dell'Africano erano stati idilliaci e fecondi per Roma, la quale si era anche più profondamente ellenizzata, prima si fecero meno cordiali, man mano che il Senato, sotto la nuova guida di Catone, divenne più pedante ed esigente nelle imposizioni, ed i Greci si mostrarono più riottosi, e pesanti con i loro eterni dissidi e le guerriglie; poi diventò addirittura ostile, quando Roma incominciò ad infierire contro i Greci, ad applicare nell'Oriente i sistemi provinciali, a spregiare apertamente i *Graeculi*, considerati, in gran parte a torto, responsabili del traviamento dei costumi romani, derivato in realtà essenzialmente dallo spettacoloso arricchimento delle classi dirigenti con le conquiste.

Fatto sta che l'ingiusto misconoscimento delle umane aspirazioni dei provinciali, insieme colle tenaci resistenze dei nobili per non risolvere radicalmente gli altri gravi problemi, accesi contemporaneamente: dei soci italici, delle masse di nullatenenti, dei cavalieri aspiranti a dar un posto adeguato alla loro classe, della corruzione, specie dei ceti più elevati, dell'insufficienza, di fronte al progresso del pensiero, della religione ufficiale, etc., fecero si che i 140 anni circa, che intercorsero tra l'esilio dell'Africano e la dittatura di Cesare, costituissero il periodo più critico, e per più parti più involutivo della storia romana, che pure è caratterizzata, in quegli stessi decenni, da tante nuove conquiste militari.

Luigi Pareti

VALÉRY

pensatore?

(*Continuazione della 4ª pag.*)

care affatto. E ciò diciamo pur se le due teorie abbiano un punto di contatto nella equazione storia ed arte, che dal Croce fu scientificamente posta e ragionata, in un primo tempo, come identità e poi superata dalla nota identità di filosofia e storia, mentre nel Valéry essa rappresenta niente più di un frammentario pensiero, di una parziale verità, e quindi di un errore.

A conclusione della nostra esposizione, vorremmo formulare una domanda: ha reso un buon servigio il Bemol alla memoria, alla fama, alla gloria di Paul Valéry poeta, ricomponendo con gli sparsi pezzi la sua macchina pensante? La nostra risposta non è nettamente negativa, poichè il grandioso studio ch'egli ha condotto a termine sul Valéry pensatore e la minuziosa indagine da lui compiuta sull'argomento, meritevole comunque d'incondizionata lode per la serietà degli intenti e lo sforzo immane della ricostruzione, serve e servirà ad illuminarci sulla personalità di colui che fu il più grande poeta della Francia contemporanea.

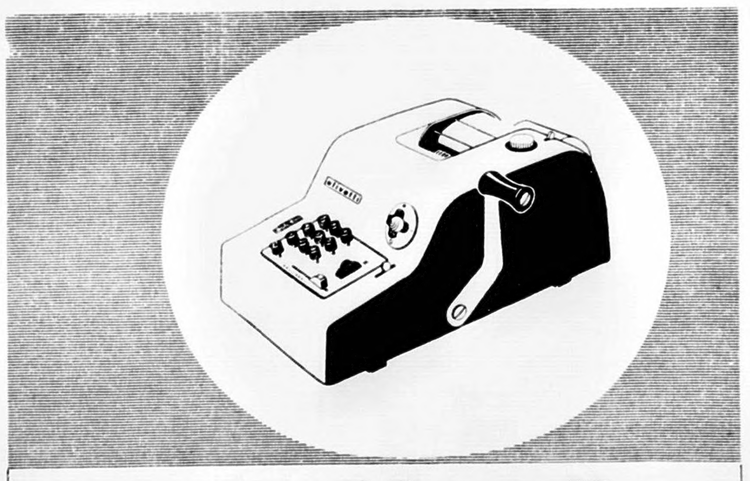
Renato Mucci

● E' in corso di stampa presso l'Editore Bèrben di Modena la seconda edizione dei « Murmuri di Conchiglie » di Garibaldo Alessandrini. Ma più che di seconda edizione, dato il gran numero di liriche eliminate e le molte aggiunte, tratte da volumi precedenti dell'A., è da considerare la presente raccolta, una vera e propria crestomazia della ventennale opera alessandriniana.

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.



Olivetti Summa 15

ogni calcolo alla mano

Addizionatrice scrivente azionata a mano che racchiude in dimensioni ridotte le capacità di lavoro di un calcolatore completo: addiziona, sottrae direttamente, moltiplica, dà i totali anche negativi con un solo colpo di manovella.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **" IDEA "**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 20 - ROMA, 14 MAGGIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

L'ERCOLISMO

I maestri primi dell'umana generazione i quali figuravano ogni cosa per simboli, quando vollero proporci quello del coraggio che usandosi alla fierezza impara la crudeltà, impastarono Ercole. Gli diedero però, dice il Giordani, intelletto sì poco accorto, che ogni re da lui servito lo inganna, ogni femmina da lui amata lo tradisce. Nessuna valentia invece si racconta di Mercurio, ch'è padre di ogni ingegno e di ogni arte.

Lasciamo l'Olimpo, perchè nè di dei, nè di simboli vogliamo parlare; ma di uno scienziato e di un artista i quali sono affetti da quella malattia che infierisce ai nostri giorni, e alla quale il nome che più conviene, ci pare, è appunto « ercolismo ». Del primo, Haldane, parla lo Spender. Ne ricorda il temerario coraggio, quando poco prima della guerra, esperimentandosi il rifugio antiaereo da lui ideato, se ne stava imperterrito in uno dei rifugi, mentre le bombe ad alto esplosivo scoppiavano nei pressi. Racconta poi come durante la guerra civile in Spagna incontrasse il prof. Haldane ad una riunione natalizia in casa della sorella di quest'ultimo. Lo scienziato era reduce dalla Spagna e « non nascondeva la propria impazienza di vedere finire i giochi dei bambini per poter allietare gli ospiti con la storia delle avventure a forti tinte che aveva vissuto in guerra. Mi fece l'impressione che sotto la pelle del professore ci fosse uno scolaretto per il quale la scienza era una magnifica avventura: egli si compiace di sfoggiare sentimenti di violenza ». Come Ercole!

Commenta ancora lo Spender: « Nelle nostre società si attribuisce agli scienziati una saggezza superumana. Più tosto si dovrebbe dire che essi come tutti gli altri specialisti e « virtuosi » sono leggermente inumani ». La moderazione di giudizio dello Spender traspare da quel « leggermente ». Il nostro sarà alquanto difforme dal suo, per alcune considerazioni che non ci sembrano nè irragionevoli nè avventate. E anzitutto, che cosa dobbiamo dire di quella prosaicità di animo inetta a cogliere l'incanto di un'accolta di bambini che in una sera di Natale, cioè in una sera in cui tutto il mondo si fa fanciullo, punteggiano la gioia di tutti, con i propri innocenti mimi? Non fu mai bambino l'imperterrito professor Haldane?

Ma vi è di più. Quel voler far scendere dal palcoscenico dell'attenzione i bambini per salirci lui a raccontare le avventure a forti tinte (e non potevan esser che sanguigne queste tinte), ci scopre nello scienziato una vena di vanità così piccina e così grande da indurci a chiedere alla scienza se essa non abbeveri per caso i suoi ministri di elleboro.

Lo Spender ci dice ancora che la signora Charlotte Haldane, scrittrice e moglie del professore, ritornata dalla Russia, si divise da suo marito. Lungi da noi qualsiasi allusione ingiuriosa ai motivi di questa rottura: ma il mito di Ercole rammodernato viene a riproporsi a noi con la variante che all'eroe antico, schernito dalla donna, è da sostituirsi l'eroe nuovo, il « leggermente » disumano nuovo, da cui la compagna si separa per seguire altra via.

Dopo uno scienziato, un artista, è costui, militante in partito avverso a quello che esalta l'Haldane. Parliamo dell'autore di « Animal Farm », di Orwell.

Il ritratto che in occasione della scomparsa di questo « gentleman » ne hanno fatto scrittori amici ha questo tratto dominante: durezza brutale.

Viene il Koestler a dirci che Giorgio Orwell « per se stesso non provava amore o compassione », e a suggerirci di trovare la chiave della sua personalità appunto nella durezza brutale verso se stesso. Un altro critico parla di « fredda coscienza invernale », e un altro ancora mette in luce l'eccentricità ragionevole dello scrittore. Quale sia la vera personalità dell'Orwell, è troppo presto il dirlo, ma ad accettare quella offertaci dai suoi esegeti, dobbiamo dire che ci troviamo di fronte ad un uomo afflitto da ercolismo. Siamo in *clima* quindi, in questo nostro clima che per esser benigno agli uomini si fa disumano. Non ad ammirazione ci inclina l'uomo implacabile verso se stesso, intollerante fino a farsi carnefice di sè, che crede condizione prima della propria onestà spirituale il mostrarsi in ogni condizione della vita disumano con se stesso. Allontanarsi dal centro del proprio io, per amare e comprendere gli altri è saggio; ma allontanarsene tanto fino a perderlo questo io, ci sembra perversione. Un demoniaco istinto di odiare gli altri in sè medesimi, suggerisce, per liberarsi dal morso dell'incoerenza, (il quale può essere ancora un provvidenziale avvertimento a ritornare in piaghe umane), di seppellire vivo il proprio cuore. Chi ama se stesso, ama ancora qualcuno e può tornare ad amare gli altri. Ecco perchè tutto l'umanesimo cristiano si è mostrato sempre diffidente verso questi Origeni dello spirito. L'umanesimo cristiano accetta la natura umana con i suoi difetti e le sue passioni e ci propone un'amicizia con noi stessi, lontana da quelle solitudini totali, dove l'uomo perisce. Quando un violino è scordato, ci dice uno di questi umanisti, non bisogna romperne le corde, ma porgere l'orecchio e tendere o rilasciare le corde secondo la necessità.

Gli Ercoli del nostro tempo ci vogliono far credere che un violino si accorda fracassandolo sulla testa. Vorremmo perciò ammirare Giorgio Orwell per i motivi opposti a quelli che ci propongono i suoi incauti esaltatori e credere che il suo violino egli se l'accordasse di nascosto.

SOMMARIO

EDITORIALE - *L'ercolismo*

Letteratura

C. FABRO - *L'assoluto di J. P. Sartre*
A. PAGLIARO - *Aporie della linguistica*
G. PETROCCHI - *Problemi e testi di letteratura italiana*
R. TORNIAI - *La verità del ritmo*

Arti-Scienze

R. GIANI - *Libri d'arte*
V. MARIANI - *Quattro incontri*
PHISYCUS - *Una nuova concezione del moto nella visione del mondo fisico*

Cinema - Musica - Teatro

V. CAJOLI - *I fiori non si tagliano*
CAJOLI-SPADAVECCHIA - *Polemica su Betti*
L. CORTESE - *Giorno di festa*
V. INCAUDA - *La radio: Facileneria*
D. ULLU - *Musica e cinema*

Problemi dell'educazione

AVICENNA - *Pretesti*
G. GOZZER - *Costo della scuola*
G. PARENTE - *Costanti incoerenze della radio scolastica*

SIMULACRI E REALTÀ

LA CHIAVE UNIVERSALE

La ricerca della chiave definitiva, della legge unica dell'arte, ha sempre tentato i critici. La presenza multipla di una certa formula che sveli gli arcani del bello viene sognata prima e poi ricercata e poi illusoriamente trovata. Della « sezione d'oro » tutti han sentito parlare; pochi del numero phi. Ma certo non può non destar sorpresa trovarsi sotto gli occhi un'espressione aritmetica che sembra trascritta dai nostri testi di ginnasio. Eccola:

$$\frac{a}{b} = 1{,}5\,;\ \frac{a}{a+b}\,;\ \frac{a-b}{b-c} = a.$$

E' la chiave universale del bello.

Immaginate una cattedrale, una melodia, un quadro, una poesia, interpretate con questa formula. Immaginate Amleto comparato alla espressione $\frac{a}{b} = 1{,}5$ *ecc. Immaginate* La Vergine delle Rocce *analizzata alla luce di* $\frac{a}{a+b}$ *ecc. Immaginate lo* Studio sui tasti neri *ascoltato al ronzio di* $\frac{a-b}{b-c} = a.$ *ecc. Immaginate quel che volete, e poi sentite un colpo di chiave universale sulla testa, e appena rimessivi dal colpo, sorgerà vivo l'impulso nel vostro animo che lo trasmetterà alla vostra mano, di battere ripetuti colpi di chiave universale sul cranio di marmo di colui che diffonde simili follie tra gli insensibili insensati che ricercano una estetica, mentre sono naturati per intendere la formula di un buon concime chimico.*

LITT HA RAGIONE

L'ottimo dottore di Bonn ha scritto molte cose interessanti, ma il suo merito maggiore è da riconoscersi nell'appello alla ponderazione ch'è la dominante del suo pensiero.

« Concetti come vita, lavoro, produzione, espressione, personalità, società, che fanno parte dei solidi fondamenti della nostra cultura, han contribuito più a turbare la vista che a rischiararla ». Chi gli può dar torto? Un dizionario che chiamasse sotto ciascuna di queste voci i concetti contraddittori che esse richiamano, sarebbe un salutare quadro del nostro incorreggibile verbalismo.

« Lasciar crescere, *non è che un paragone tratto dal processo della vita organica: preso, esso non significherebbe solamente la limitazione, ma piuttosto il suicidio radicale della cultura ». Di paragoni, di comparazioni, di metafore, trasferiti indebitamente in campi affatto estranei, il nostro parlare e il nostro scrivere è obeso. E poi si ha il coraggio di dire che la nostra epoca è antiretorica. Il contrario è vero: mai la retorica ebbe innesti più vari e più rapidi come nel nostro tempo. Ma naturalmente quella nostra non è ingenua e pomposa al pari di quella che profumava e coloriva le variopinte farfalle dei bonaccioni che peltinavano le Muse. Oggi noi giochiamo con i concetti come se fossero immagini, e con queste quasi fosser concetti.*

Gli antichi eran tentati dalla retorica per mezzo di uno spiedo; per le nostre tentazioni la retorica si serve del cacciavite.

UN SONETTO MILLE FRANCHI

1848. Lamartine è nominato capo del Governo. Una buona occasione pensa il Buloz, direttore della Revue des deux mondes *per ornare le pagine della rivista con arabeschi lamartiniani.*

Il Buloz va a trovare il poeta al Ministero. Le solite cerimonie, il solito insincero ritrarsi, il solito allargamento di braccia, e poi sì, sì.

— Se vi contentate di un sonetto eccovene uno inedito.

— Firmato?

— Ma certamente.

Tutti i giornali del tempo riprodussero il sonetto con larghi commenti. Considerazione prima. Come mai il Lamartine aveva a portata di mano un sonetto? La risposta è semplice. I poeti camminano sempre armati. Di poesia, naturalmente. Alla prima e innoscente provocazione, sparano.

Considerazione seconda... Ma prima di farla continuiamo a raccontare il seguito di questa storiella.

Il Buloz, ritorna dopo qualche giorno da Lamartine. Il poeta lo accoglie a pugni chiusi, ma sorride:

— Non ho nulla, veh! Non posso darvi nulla!

— E non vi chiedo nulla, mio caro, vengo per darvi il compenso per il vostro sonetto.

— Non ne parliamo neppure. E' tale un'inezia che non merita conto insistervi.

— No, no; gli affari sono affari. Eccovi mille franchi. Prendete quanto credete.

Il Lamartine credette... mille franchi appunto. Prese il biglietto, lo guardò, lo rigirò per accertarsi che non fosse falso e poi lo mise nel cassetto della scrivania.

Avarizia di poeta? No. Cruccio rabbioso che il Buloz non gli avesse chiesto un'ode. In quel cassetto dove caddero le mille lire, c'eran certamente versi.

Al Buloz che non ebbe la finezza di chiedergli un'altra poesia, il Lamartine rispose con un gesto che sembrava dettato da avidità, ma era invece a lui ispirato da disillusione.

E questa è la seconda considerazione.

Varius

Aporie della linguistica

Il primo obbligo di una disciplina è certamente quello d'individuare, almeno nei contorni e in alcuni caratteri distintivi, l'oggetto del proprio studio. Vi è un primo conoscere, anteriore a quello scientifico, che serve di orientamento; una prima presa di contatto (oltre la sensoriale, che s'impone come per un atto di fede), mediante cui l'oggetto viene colto nei suoi tratti dominanti e classificato in un certo ordine di fatti e non in un altro. La distinzione, ad esempio, fra il mondo organico e quello inorganico, fra il mondo della materia e quello dello spirito si pone alla mente, per poco che sia scaltrita, in maniera abbastanza pacifica; ed è sempre una bella acquisizione, perchè, com'è risaputo, la mentalità primitiva non è molto sensibile a siffatte distinzioni e le pietre possono camminare e i sogni essere fatti veri.

Quanto al linguaggio, sino a tanto che non si aprì il dissidio fra il mondo della materia e quello dello spirito e non c'era perciò il bisogno di distinguere, la valutazione fu facile: le cose hanno per sè una loro vocalità di origine divina, a quanto s'intuisce dalla Genesi, o cosmologica come appare nei Veda (*Vac*, la vocalità universale è una divinità del pantheon indiano); Adamo secondo la Genesi, il sacerdote nel rito del Soma secondo il Rigveda, non hanno fatto altro se non svelare nel nome una qualità, anzi l'essenza stessa delle cose come vocalità.

Quando poi in età greca s'impone il dualismo fra oggetto e soggetto, fra natura e spirito, il linguaggio per il suo carattere composito di sensoriale e di intellettuale, acustico e ideale, diede le più gravi preoccupazioni, a partire da Eraclito in poi (questi è ancora nel versante della mentalità arcaica, perchè nel logos, cioè nel pensiero discorsivo, scorge la stessa legge che dall'interno muove il mondo). Il problema posto dagli antichi, se il linguaggio nella manifestazione oggettiva del segno fonico sia un fatto di natura (*fùsei*) o una creazione umana (*thései*), si è trascinato per circa due millenni e mezzo e solo da qualche anno ci siamo accorti che il problema stesso non esisteva o, quanto meno, era posto male. Qui bisogna stare attenti: poichè il linguaggio è un fatto di ordine conoscitivo, non è certo da condannare il fatto che gli antichi lo abbiano per prima cosa coinvolto in quel grosso problema della validità del conoscere, che ancora ci travaglia. Il loro errore fu un errore, per dir così, tecnico, il quale, del resto, è commesso con la maggiore disinvoltura anche nei nostri tempi: la confusione, cioè, del rapporto fra significante e significato, vale a dire fra valore fonico e valore semantico, con il rapporto fra il segno nella sua unità (significante e significato) e il reale, vale a dire la cosa designata. La necessità, che è inerente al rapporto fra significante e significato e che costituisce la vita stessa del segno, la sua sufficienza, essi arbitrariamente la consideravano nel rapporto significante-oggetto, commettendo lo stesso errore di chi volesse legare a un conforme dato ontologico, la cifra, cioè il simbolo numerico in quanto forma. Su questo equivoco si muove tutta la discussione nel *Cratilo* di Platone; sullo stesso equivoco, secondo quanto dimostra il mio valente allievo M. Lucidi, si è impiantata la recentissima polemica sull'arbitrarietà del segno, alla quale hanno partecipato i più eminenti linguisti (bibliografia in Bolelli, *Fra storia e linguistica*, 1949). Ormai deve essere pacifico che la necessità inerisce al rapporto fra il significante e il significato, fra il corpo fonico e il sapere che in esso si distingue, mentre il rapporto fra corpo fonico e l'oggetto come tale è un atto assolutamente arbitrario, salvo per i pochi casi di onomatopea, i quali in tutte le lingue, anche le più primitive, costituiscono una parte assolutamente trascurabile e certo la meno *linguistica*.

Se questo secolare errore, in cui si riflette la penosa incapacità costituzionale dell'uomo a distinguere con sicurezza quello che è della realtà esterna e quello che è della propria attrezzatura conoscitiva, dei sensi e della mente dico, può dirsi felicemente risolto, altre aporie si dichiarano quando il linguaggio, finalmente visto come fatto umano, viene considerato nel suo aspetto di tecnica che comporta un momento soggettivo, l'atto linguistico, e un momento oggettivo, il quale ne è precisamente il complemento tecnico, cioè la lingua.

In verità, anche riguardo alle proprie cose e creazioni l'impaccio dell'uomo a giudicare non è men grave di quello con cui si accosta alla conoscenza del reale. Ad esempio, di fronte al mondo dell'economia, in cui si traduce una parte così essenziale del suo essere o di fronte all'attività creatrice dell'arte, che in fin dei conti è il solo momento in cui gli è dato di dimenticarsi dei suoi limiti, egli passa da un eccesso all'altro come un pendolo incapace di fermarsi a un punto mediano del percorso. Ora si crede così fatalmente e definitivamente legato da considerarsi quasi un pezzo di natura, attraversato esclusivamente dalle stesse leggi di rigida causalità che in quella si fanno valere; ora, confortato ed illuso dal fatto di non trovare limiti al proprio pensiero (illusione, perchè le cose più vere non sono pensabili, ma appena lontanamente intuibili) alza fieramente la testa e si abbandona a un inconsulto ottimismo: sia che voglia dedurre il tutto dalla ragione, non avvertendo come in fin dei conti le categorie razionali altro non sono se non limiti in atto insuperabili alle sue possibilità conoscitive; sia che ipostatizzi la continuità che idealmente lega il cammino delle generazioni, e obiettivi questo sviluppo come fosse l'eterno fluire eracliteo; e vi versa dentro il tutto.

Positivismo, razionalismo, idealismo hanno dato del linguaggio interpretazioni diverse e discordanti. Ma bisogna sinceramente riconoscere che tale diversità di posizioni teoriche non ha nociuto, ma è bensì stata utile al progredire della ricerca. Egli è che il linguaggio costituisce una tecnica assai complessa, alla quale concorrono fattori assai diversi e posti quasi agli estremi della scala di ciò che è umano. Perciò, mentre la sua valutazione teorica presenta una grande latitudine ed è quasi inevitabilmente unilaterale, in quanto è portata a porre in primo piano ora l'uno ora l'altro di tali fattori, la ricerca coordinata all'una o altra teoria può svilupparsi proficuamente, ora nell'uno ora nell'altro settore, senza uscire dal campo che le è proprio.

Così alla nozione di lingua come sviluppo organico, ereditata dal secondo romanticismo e dominante in tutto il secolo passato, si associò quell'indagine fruttuosa degli sviluppi del fonetismo e della morfologia nel campo arioeuropeo e nel romanzo, che elevò la considerazione linguistica a dignità di scienza. In seguito la legittimazione dell'oggettività, nella quale il linguaggio si determina come lingua, fu ricercata nella sfera umana del sociale; ciò, mentre da un lato consentì di procedere ancora con la ponderatezza del metodo positivo, dall'altro richiamò la osservazione sul fecondo campo dei rapporti fra lingua e vita relazionale. Poi il neoidealismo, dando maggiore e quasi esclusivo rilievo al lato soggettivo, riportò il fatto linguistico alla matrice della sua storicità e se non riuscì a rendere conto dell'esistenza della lingua come realtà oggettiva, pose per lo meno il problema, non meno essenziale, del perchè le lingue si trasformano. A quest'ultimo problema sfugge il moderno indirizzo strutturale, che, gravitando sulla concezione della socialità come limite, dà all'oggettivazione una più piena consistenza, poichè riconosce al sistema l'assolutezza della sua stessa esistenza, cioè lo legittima in funzione della sua interna necessità. Quest'indirizzo, oggi prevalente, ha il grande merito di riportare la linguistica ad una più sicura visione del suo oggetto, cioè alla lingua nella sua concreta determinazione di valori conoscitivi (significati) e di distinzioni (significanti).

Pure, perchè la ricerca non isterilisca, sembra indispensabile uscire dal campo della sistematica e della considerazione sincronica, nella quale oggi amabilmente ci si intrattiene, per riprendere gli ardui, ma ben più vari ed attraenti, sentieri della storia. E' necessario che la linguistica esca dall'aporia, nella quale la chiude l'unilateralità della visione della lingua come sistema in sè e si renda più preciso conto del perchè il sistema si trasformi. E' innegabile che la lingua, in quanto sistema dotato di una propria funzionalità, costituisce una realtà, un fatto oggettivo; ma in quanto diviene e si trasforma nel tempo, risulta necessariamente impegnata in una soggettività che non può essere di sè come sistema: il sistema, che è conforme al suo fine e ad altra legge non risponde se non a quella della sua funzionalità, rimane identico a se stesso e non ha motivo alcuno di mutamento. Se si muta, a meno che non si voglia ritornare all'idea ormai superata dello sviluppo organico, si deve ammettere che

(*Continua a pag. 6*).

Antonino Pagliaro

LA VERITÀ DEL RITMO

Non pretendo d'aver scoperto l'America. Ma se mi si concede che la danza è l'espressione massima del sentimento umano in istretta relazione con il motivo da cui trasse origine, anzi di quello specchio fedelissimo, — quanto è dato, s'intende, alle nostre possibilità, — mi si dovrà pure concedere che tutti gli altri mezzi d'espressione che si basano sul sentimento, — i quali, dopo la danza io così li classifico in ordine di possibilità espressive: poesia, musica, pittura, scultura e architettura, che anche l'architettura non è indipendente dalla natura nè priva d'un significato logico in istretti rapporti con il mondo pratico o circostante. — Questi mezzi dunque essendo inferiori alla danza perchè alla danza quasi stimolo e preparazione, dovranno anche avere della danza tutto quello che della danza è proprio, sebbene in un grado inferiore.

Ora non credo di andare troppo lontano affermando che danza e ritmo, oppure melodia, sono la stessa cosa; — una danza infatti senza ritmo o antimelodica dovrebb'essere un controsenso: — e che essendo la danza il grado massimo d'espressione umana, nella danza dovrà trovarsi il più alto ritmo melodico che si possa immaginare o riprodurre da creatura mortale; e con tutte quelle caratteristiche che sono proprie della danza.

Ed il ritmo, con tutte quelle caratteristiche che son proprie della danza, dovrà anche trovarsi in giusta proporzione nelle arti inferiori, nella poesia nella musica nella pittura nella scultura e nell'architettura, le arti principali alle quali potranno ridursi facilmente tutte le altre secondarie.

E' dunque il ritmo l'essenza delle opere d'arte. E l'artista opera sotto l'influsso di questo ritmo imponderabile che agisce su di lui al di fuori e al di sopra d'ogni qualunque finalità preconcetta. Sarà un ritmo di masse, un ritmo di colori, un ritmo di suoni o di movimenti, un ritmo più o meno sensibile; ma sempre reale, preesistente a lui stesso e fuori di lui, partecipazione d'un ritmo eterno. Senza l'influsso di questo ritmo gli sarà affatto impossibile comporre alcunchè; e più invece si avvicinerà a questo ritmo, più la sua opera si avvicinerà alla perfezione, ritraendo di quella semplicità di quella chiarezza e di quella forza espressiva ch'è propria del Ritmo eterno creatore. Ed ecco perchè i capolavori autentici degni di questo nome sono rari; perchè rari gli artisti che sappiano innalzarsi convenientemente al di sopra dei sensi e della materia per ascoltare solo quei ritmi che risuonano, — quando vi risuonano, — nel loro spirito. Difatti è detto infallibile della Sapienza Antica che « ... il corpo corruttibile grava sull'anima,.... E il terreno domicilio deprime la mente pensierosa. (*Liber Sapientiae*, IX, 15) ».

Ritmo quindi immateriale e spirituale, perchè « spirituale e immateriale è il Grande Accordatore del tutto che lo compose a regola d'arte con l'ineffabile Verbo della sua sapienza ».

Ritmo quindi spirituale e immateriale perchè destinato soprattutto a trovare il suo riflesso in quella parte immateriale dell'uomo che più porta impressa a caratteri inconfondibili l'immagine d'Iddio Uno e Trino.

Ed allora ecco perchè dovranno essere i ritmi dello spirito, in armonia con i ritmo esterni, ed attraverso questi in armonia con il ritmo primo ed increato, la fonte prima d'ogni nostra manifestazione ritmico-melodica. Perchè i ritmi esterni non sono altro che l'eco del Ritmo divino, destinati a trovare il loro riflesso ed il loro complemento necessario nel re del creato che è l'uomo; nel quale dovrà esservi un ritmo analogo capace di essere tanto più eccitato e rinforzato quanto più egli si avvicinerà alla natura di quel ritmo ch'è la sorgente di tutti i ritmi.

E questo ritmo umano-divino non è altro che il ritmo che dovrà manifestarsi all'artista nell'impeto orgiastico del suo lavoro, il quale per forza dovrà rivelare in giusta proporzione la sorgente da cui trasse origine, avendo di quel « profumo » che il Verbo d'Iddio pose nelle aurore e nei tramonti, nel cielo e nella terra; e racchiudendo quella felicità che noi andiamo sì avidamente cercando perchè sola capace di ricreare lo spirito.

Ed allora non isbagliava di molto il Poeta quando affermava che il verso, (una dell'espressioni più fedeli del ritmo), « può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può in fine, raggiungere l'Assoluto », perchè « nella imitazion della Natura nessun istrumento d'arte è più vivo ».

Vorrà forse chiamarsi sensualismo questo modo di sentire e di avvicinarsi alle cose: o sensualità come ispirazione. Sia pure. Ma non sensualismo nel significato peggiore della parola, come sinonimo cioè di lascivia; o in quello che si riscontra in taluni scrittori. Sensualismo semmai che nell'impeto orgiastico e gioioso della scoperta ci fa vedere nelle cose che ci circondano umanità inesauribile, determinatezza, e l'impronta chiara d'una mente creatrice.

Ma oggi colui che noi diciamo poeta, — mi fermo al poeta perchè in esso il ritmo è più comprensibile che nel danzatore, per quanto meno vivo, — sembra che non attinga alle fonti genuine della vita. Preso dalla mania del nuovo, è tutto in un desiderio ardente d'imitare altre forme espressive che non sono le sue, le quali in questa parte hanno forse il merito di non averne alcuno; disprezza le buone tradizioni di sua gente, sdegna la rima ed il ritmo, e non riesce a darci che un insieme d'immagini solo apparentemente maliose perchè troppo indeterminate, o recanti tedio perchè prive d'ogni benchè minima consistenza. Tu credi di possederle, e ti sfuggono come una bolla di sapone.

Sembrano di ieri le parole del Cantore recanatese in risposta ad una certa madama che non era di casa nostra: « Scintilla celeste e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare di per noi stessi: se no tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti, in dispetto della natura. Ricordiamoci.... che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi.... perch'essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perchè essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza... Vuolsi andare alla radice e gridare agli Italiani: create nè vogliate curarvi di legger tutto, e se non sapete creare nè vi sentite accesi da quel divino fuoco che è puro dono d'Apollo fate quel che più vi aggrada che già non è da sperar nulla da voi... Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo... O Italiani... leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda » altri scrittori, « e ove pure vogliate leggerli, se è possibile non gl'imitate, e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero Virgilio e Tasso ».

E così la nostra poesia, priva com'è di « umanità » o di « umano cuore », intristisce; e noi non l'amiamo e non la riconosciamo più come nostra, proprio come avviene, solevano dire gli Indiani, d'una notte senza stelle, di un torrente senz'acqua, di una donna ben nota, dimessa e senza ornamenti. Non si dimentichi troppo presto che « la fortuna d'Italia, — come si diceva una volta, — è inseparabile dalle sorti della bellezza, cui ella è madre nei secoli, dei secoli plasticatrice »; e la bellezza non può stare senza ritmo ed armonia: e che anche nelle opere di grandezza e di giustizia, un certo senso di moderazione e di equilibrio ha sempre contradistinto inequivocabilmente il Popolo latino.

E non solo la nostra poesia intristisce e tutte le altre arti che si basano sul ritmo, ma fatalmente anche la prosa, che potrebbe sembrare invece la più lontana dal ritmo. Eppure era sorta come un « sole nuovo » ed una « luce nuova » a dare « lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade per lo usato sole che a loro non luce », con « l'agevolezza de le sue sillabe, le proprietadi de le sue costruzioni e le soavi orazioni che di lei si fanno », « piene di dolcissima e d'amabilissima bellezza. (Cfr. *Convivio* I 13 12, 10 13).

Ma così la pensava Dante ormai troppo lontano da noi. Oggi non più. I giusti estimatori delle cose nostre, e dell'altrui soprattutto, la trovano troppo vecchia ed ingombrante; e nell'intento d'alleggerirla, l'avviliscono fino a posporla ad altre lingue ed a confonderne le sue parti con le parti di quelle in un ibridismo che non è certo per noi dei più lusinghieri. Vale per essi il giudizio d'un nostro profondo conoscitore dell'italiana e delle straniere Letterature, morto undici anni or sono: « La massima parte dei nostri narratori e descrittori non adopera ai suoi bisogni, se non poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma che qualcuno anche osa accusare di povertà e quasi di goffaggine. Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazion primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse e opposte. E questi vocaboli vengono coordinati in periodi quasi sempre eguali, mai connessi fra loro, privi d'ogni ritmo, che non hanno alcuna rispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un'imagine.

« La nostra lingua, per contro, è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne svisceri i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignote che daranno l'ebrezza all'estremo esploratore.

« Questa lingua, rampollata dal denso tronco latino con un rigoglio d'innumerevoli virgulti flessibili, non resiste mai ad alcuna volontà di chi abbia vigore e destrezza bastanti a piegarla e ad intesserla pur nelle ghirlande più agili e nei festoni più sinuosi.

« Uscendo dalle figure, dico che la lingua italiana non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun'altra lingua europea non pur nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore ma in quella dagli stati d'animo più complicati e più rari in cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche umana è in onore ».

Ed invitava i nuovi scrittori d'Italia a « rialiacciarsi ai padri », a « ricercare gli asceti, i casuisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelie e di soliloquii »; a « comunicare col Frate da Scarperia, non Bono Giamboni, con Caterina da Siena, con Giordano da Ripalta, col Cavalca, col Passavanti »: a « studiosamente mirarsi negli Specchi di Croce e pensosamente errare nei Giardini di Consolazione e alternare pazientemente la compagnia di Origene con quella di San Bernardo »; o degli altri artefici migliori dei secoli seguenti per ritrovarvi *esempi di bella prosa musicale*.

Renato Torniai

● Il giornale *Manifesto* di Bari (Casella Postale 231) ha indetto un concorso per un romanzo del secondo dopoguerra. Il romanzo premiato sarà pubblicato a puntate sul giornale.

● L'Ente Governativo per il Turismo della Repubblica di San Marino ha istituito un Premio Letterario di un milione di lire, da assegnarsi ad un'opera di poesia o di prosa, o anche saggistica. Le opere saranno scelte tra quelle edite negli ultimi cinque anni e mai premiate od anche inedite. La Commissione giudicatrice è composta da: Carlo Bo presidente, Corrado Alvaro, Giuseppe De Robertis, Enrico Emanuelli, Enrico Falqui, Giansiro Ferrata, Arturo Massolo e Armando Benfenati, segretario.

La proclamazione del vincitore sarà fatta il 30 settembre 1950 in San Marino.

● La Casa Editrice Gherardo Casini, a fianco della collana « I grandi Maestri », della quale in questi giorni sono usciti due volumi *Romanzi e drammi* di Strindberg e *Romanzi e racconti* di Stevenson, ha iniziato anche un'altra collana di divulgazione scientifica *La scienza e la vita*. Sono usciti in questa collana *L'uomo* di Rostand, e *Storia dell'atomo* di Rousseau. Sono annunciati *I raggi cosmici* di Wilson e *La psicoanalisi e i suoi sviluppi* di Miller.

PROBLEMI E TESTI
di letteratura italiana

Collane di classici italiani, sia con larga estensione cronologica, tanto da presentare un quadro amplissimo della letteratura italiana dalle origini al Novecento (come la nuova serie U.T.E.T. diretta da Ferdinando Neri), sia con un carattere più circoscritto, limitato (come la *Collezione Umoristica* della Pironti, diretta da Giuseppe Toffanin), sono venute ad accrescere il numero, in verità non molto considerevole, delle collane dedicate ai nostri scrittori e la attività di servizio da molti anni, come gli *Scrittori d'Italia* di Laterza, i Classici Mondadori, la *Biblioteca di classici italiani* di Sansoni, i Classici Rizzoli, o addirittura da più d'un secolo, come la gloriosa Biblioteca Nazionale di Le Monnier, che ora ha iniziato una nuova serie diretta da Pietro Pancrazi.

Nella prima collezione, accanto ad una intelligente scelta di *Lettere del Cinquecento*, a cura di G. G. Ferrero, ad una edizione (che, nonostante si presenti rivolta a largo pubblico, è una vera e propria edizione critica) del *Morgante Maggiore* del Pulci, accanto alle *Opere* del Guarini, e ad una antologia del *Giornalismo del Settecento*, è apparsa recentemente una seria e meditata edizione delle *Opere* di Ugo Foscolo, a cura di Enzo Bottasso, divisa in due volumi, uno di *Poesie e Prose l'arte*, un'altra di *Saggi critici* (Torino, U.T.E.T., 1950). Al primo volume il Bottasso, uno specialista di studi foscoliani (ai quali ha offerto un contributo essenzialissimo col volume *Foscolo e Rousseau*) ha premesso una larga introduzione, in cui tutti i problemi di critica foscoliana sono sottoposti ad un'attenta indagine. Affiancandosi alla ripresa della Edizione Nazionale foscoliana, dove è apparso l'anno scorso il primo volume dell'*Epistolario* a cura di Plinio Carli, la scelta del Bottasso incide sui punti cardinali dell'opera poetica e critica del Foscolo, considerandola ed annotandola sia sulla base di un gusto educatamente bilanciato tra le esigenze di una esegesi stilistica e il peso culturale dell'impostazione storico-biografica, sia sulla base di una adeguata « collazione » dei contributi più importanti della critica nell'ultimo decennio. Da un punto di vista filologico è doveroso segnalare il chiarimento di molte « sequenze » delle *Grazie*, il cui intricatissimo problema di un ordinamento il più vicino possibile alle intenzioni del Poeta fa qui (anche se in pochi passi) un notevole passo avanti. Per ciò che concerne il Foscolo critico, condensato nel quarto dei discorsi premessi alla *Chioma di Berenice*, nelle due orazioni *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* e *Sull'origine e i limiti della giustizia*, oltre che nei discorsi critici sulla traduzione, sul Petrarca, su Dante, sulla lingua italiana, e sul Manzoni (*Della nuova scuola drammatica in Italia*), e quindi su tutto il nucleo dell'attività critica foscoliana (a parte lo studio sul testo del *Decameron*), le annotazioni del Bottasso chiariscono, risvegliano, risolvono molte difficoltà di lettura, e le postille sono sempre sobrie e limpide. Segnaliamo, soltanto, la necessità di correggere le note a p. 100 (n. 7) e a p. 133 (n. 47). La conoscenza e la diffusione del Foscolo critico credo che molto potranno essere agevolate dalla rigorosa e diligente edizione di Enzo Bottasso.

In tutt'altro clima storico ci trasporta la *Collezione umanistica* diretta da quell'infaticabile assertore e difensore dell'Umanesimo cristiano che è Giuseppe Toffanin. Testi non soltanto di umanisti italiani sono compresi nella collezione, se accanto al Bracciolini (di cui è stampato il trattato contro l'ipocrisia), al *De voluptate* del Valla (che non poteva non attirare la sorniona curiosità di Antonio Baldini), accanto al minore ma acutissimo Galeotto Marzio da Narni (che deve a Mario Frezza la sua risurrezione), vediamo Erasmo da Rotterdam, del quale Giulio Vallese ha tradotto l'*Apotheosis Capnionis* ed annuncia l'*Enchiridion militis christiani*. Ultimo numero della collezione (la quale si è ormai messa in primissimo piano nella conoscenza del nostro Umanesimo, e batte strade nuove e fertilissime) è un trattato dialogico di Jacopo Sadoleto, il *De laudibus philosophiae*, Napoli, Pironti, 1950. Il testo si presenta tradotto ed annotato da Antonio Altamura, già noto per una edizione del *De partu Virginis* del Sannazaro, ed è ripresentato da Giuseppe Toffanin con una lunga introduzione, sui cui punti risolutivi conviene soffermarci, in quanto incidono sul cammino del Sadoleto, dai giovanili ideali ciceroniani e filologici all'entusiasmo teologico (che, però, gli causa una inaspettata condanna all'Indice del commento della paolina *Epistola ad Romanos*) fino a pervenire ad un ritorno di fiamma umanistica, dove non è più in gioco il dissidio umanesimo-teologia, pesante negli anni di mezzo, ma l'idea umanistica splende nella sua interezza classica e cristiana: elogio della sapienza, « ragione illuminata e sorretta, prerivelazione di Dio, illuminazione della mente, luce della Grazia, salvezza del mondo: idee e parole stupende che aprono al Rinascimento le porte con Ruggero Bacone, pioniere in veste di ribelle, gli illuminano i trionfi con Dante, con il Petrarca, con lo stesso Ficino, ne segnano con il Sadoleto la fine ». Non è improprio dire che senza il Toffanin e il suo scolaro Altamura un trattato così travolgente di equilibrio umanistico, etica classica e morale cristiana, non sarebbe entrato nelle letture più sostanziose di un'uomo moderno. Basterebbe rammentare, a tal fine, le aperte parole del Sadoleto sull'essenza e la ricerca di Dio.

Sul terreno dei volumi di storia letteraria il terzo volume dei *Problemi di lingua e letteratura italiana* editi dal Marzorati di Milano, dedicato alle *Questioni e correnti di storia letteraria* e redatto da insigni docenti universitari e da giovani studiosi, ha raggiunto pienamente il suo scopo, quello di informare sinteticamente il lettore di varia natura, dallo studente allo studioso. Solo il « panorama » complessivo sarebbe uscito più limpido e coerente qualora la storia dei movimenti letterari italiani fosse stata opera di una singola mente, o almeno di una compagine omogenea di storici della letteratura, dove lo studio su una determinata epoca, condotto dallo studioso X, non fosse subito dopo smentito dallo studioso Y all'attacco del movimento letterario successivo. Ma in alcune delle voci più solide, ad esempio nel *Barocco* di Calcaterra, nell'*Arcadia e illuminismo* di Fubini, nel *Preromanticismo e Romanticismo* di Bosco, emerge chiaramente, proprio nell'intimo delle questioni critiche, il lavoro duro e limpido delle generazioni post-crociane, l'aver ritrovato il nocciolo essenziale di taluni concetti, già tanto sottoposti a discussione, in una nuova e libera lettura di testi, in una medietà savia tra talune rigide « tesi » ottocentesche e anche idealistiche, e la problematica moderna dove da un lato il contributo delle « poetiche », d'altro lato un'attenta osservazione delle crisi e delle esigenze di una società letteraria in continua elaborazione, hanno portato talvolta ad una ardita impostazione: ardita, in quanto temperatamente equilibratrice di temi e tendenze che si davano spietata battaglia. Vogliamo anche ricordare, l'una per l'informazione amplissima, l'altra per novità di relazioni culturali, le voci *Umanesimo e Rinascimento* (del Garin) e *Decadentismo* (del Flora).

Giorgio Petrocchi

● Il Comune di Pietrasanta, in onore di Giosuè Carducci che nacque a Val di Castello, ha indetto un premio di poesia di 250.000 lire intestato al Poeta, da assegnarsi il 28 luglio 1950 a Marina di Pietrasanta.

● Nel ventennale della morte (1930-1950) di Antonio Beltramelli è uscito un numero straordinario de *Le Professioni e le Arti* completamente a lui dedicato, su iniziativa della Confederazione Italiana Professionisti ed Artisti. Il numero contiene le pagine più significative dei critici che si sono occupati dell'arte di Beltramelli. Mondadori ha pubblicato nella « Medusa degli Italiani » l'opera *Anna Perenna* preceduta da un saggio critico di G. A. Borgese.

Gentilini : Ritratto di Stefania

QUATTRO INCONTRI

L'editore De Luca, dal quale si giunge dopo aver attraversato qualcosa di più d'una densissima collezione di pittura e di disegno del nostro tempo: addirittura una dovizia di succosi « inediti » d'ogni stampo, non da tempo alla riflessione sull'ultimo libro d'arte che già ve ne offre, col più scaltro dei suoi sorrisi, un grappolo fresco d'inchiostro, attraente per gusto e opportunità di scelta: come fare a non parlarne subito? Queste quattro esemplari monografie su artisti del nostro mondo romano, inaugurano assai vivacemente una collana che sarà preziosa per la conoscenza più approfondita di pittori e scultori spesso giudicati troppo alla svelta in articoli d'occasione.

Sono, in fondo, quattro incontri che noi facciamo con l'abile guida di « presentatori » e, cosa assai ben trovata, ascoltando la parola stessa dell'artista che ci parla di sè, della sua arte, dei suoi problemi, con quell'immediatezza che è propria di chi è tutto impegnato nel lavoro e che, appunto perciò, vi fornisce quelle insostituibili « note » autobibliografiche un tempo affidate ai carteggi e ai ricordi, divenuti, per l'arte del passato, come si sa, preziosissimi.

E' come « fare il punto » nella difficile navigazione fra i marosi dell'arte contemporanea ed avere, talvolta, l'intima gioia di non aver sbagliato segnalando l'importanza d'un dipinto o di una scultura nel caleidoscopio delle mostre romane.

Con una sottile punta di nostalgia per una Roma più intima, che è poi quella della giovinezza che s'allontana, ahimè, per sempre, Libero de Libero ci parla di Mafai e ci riconduce a quel primo periodo della sua arte, parallela a quella, turbinosa e drammatica di Scipione: ed è giusto sottolineare, come egli fa, la sostanziale differenza tra la pittura fondamentalmente surreale e allucinata di Scipione con l'altra, tanto più sensuosa e contemplante, del suo pittore, che, tuttavia fu amico assiduo dell'altro e si scambiarono idee e progetti, impressioni e sconforti, al tempo delle prime mostre romane, fino al 1930, quando alla « Galleria di Roma », si poterono vedere, riunite, una ventina di opere di Scipione e altrettante di Mafai in una mostra che fu, come dice l'autore, un « uragano » nel cielo artistico di Roma.

Lo sviluppo della pittura di Mafai è inteso dal de Libero forse con maggiore chiarezza e intimità perchè di volta in volta alla critica si sostituisce la pagina dello scrittore che, animato dal pungente ricordo affettivo, giunge a farci intendere la ragione più autentica dello stile, così tipico, dell'artista: quel suo vibrare, sempre, d'una vigile emotività che si traduce in accordi di tono, come in una poesia o in una musica, fino a definire la « verità » e cioè la validità della pittura di Mafai in quelle « ragioni elementari che fanno della pittura « una poesia dipinta ».

Ferruccio Ulivi ci presenta a sua volta l'arte di Franco Gentilini dedicandogli una ventina di pagine ricche di spunti felici e di approfondimenti critici dei quali, del resto, proprio il carattere complesso della pittura del suo autore è la prima origine. Perchè l'opera pittorica di questo singolare artista non presenta, immediatamente, una continuità naturale e quasi ovvia; ma, al contrario, passa da un mondo, per così dire « alla Daumier » in quadri d'una diecina d'anni fa, come « Ragazze alla fontana » e « Il circo », ad una traduzione in termine di « capriccio » della visione amara d'un James Ensor, attenuata da parentesi più schiettamente pittoriche, che ci danno la misura diretta e sicura delle doti del Gentilini, soprattutto in quella « Via del Babuino » così severa e ben architettata da farci trovar perplessi, più tardi, di fronte alla grande tela della « Piazza di S. Pietro » dello stesso 1948.

Bisogna allora, come fa l'autore, ricercare nello spirito stesso del pittore, in quell'antecedente dell'espressione figurativa le premesse e i moventi che ne sollecitano il gusto: e allora si rintraccia una natura ombrosa e sensibile, che si direbbe filiazione diritta di certi pittori del Settecento veneziano, in cui il gusto del macabro e il piacere pittorico puro si ritrovano mescolati all'amore vedutistico. E quando la « critica del costume » o la confessione d'una amarezza quotidiana cedono il posto al puro piacere pittorico, come avveniva a quei suoi lontani progenitori, la distinzione tra cultura ed arte non è più possibile. Ora che ci troviamo davanti a questa raccolta di opere di Gentilini, è dunque possibile vederne anche l'intima inquietudine e intendere come sia da aspettarsi da lui ancora nuove sorprese che verranno ad arricchire il già fitto campo delle vissute esperienze.

Libero Bigiaretti, presentandoci la pittura di Purificato ne rintraccia con acume i motivi ispiratori, per finire poi, in una conclusione sull'efficacia d'uno stile ben riconoscibile e che appartiene realmente all'artista come cosa propria. Le pagine autobiografiche o, meglio, quel «Viaggio intorno a mio studio » che l'artista fa seguire alla presentazione è come la conferma di quello che il Bigiaretti aveva intuito, pur volendo restare nei rapporti che possono intercorrere tra uno scrittore e un artista, e dunque senza l'intenzione d'essere il critico delle arti figurative che si occupa d'un pittore: segno evidente che quel « contenuto » umano che affiora, spesso così direttamente nell'opera di Purificato, ha una sua legittimità e validità espressiva. Questa pittura, infatti, che fin dagli inizi assegna il posto centrale alla figura, con rarissime parentesi di paesaggio, obbedisce ad una esigenza di stile che fa tutt'una cosa col carattere e l'ambiente dei personaggi ritratti: e rivedendo quella « Ragazza in riposo » della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dipinta appena due anni fa, tutto il mondo caro all'artista ci viene incontro.

E' come un'intimità semplice che aspira a rendersi monumentale anche per la fattura larga e decisa e gli impasti distesi del colore, una ricerca di ritmi naturali che si identificano con la posa del modello, che talvolta, nel suo rigirarsi spontaneo nello spazio, sembra aver suggerito al pittore il punto d'equilibrio: questo è così evidente, per esempio, nel « Ragazzo con coniglio » dipinto l'anno scorso che il pittore s'è persino arrestato nell'approfondirne la elaborazione, certo colpito dalla felicità del motivo che si raccoglie tutto in se stesso.

La pittura di Purificato si è andata via via liberando d'una certa materialità d'impasti e imprecisione di accenti fino a giungere, oggi, a un felice equilibrio che determina la forma conservando al carattere della figura un suo assorto mondo interiore, talvolta giungendo, come in certi studi o ritratti femminili, ad una grazia carezzevole che non cade mai nel lezioso perchè resta intimamente poetica.

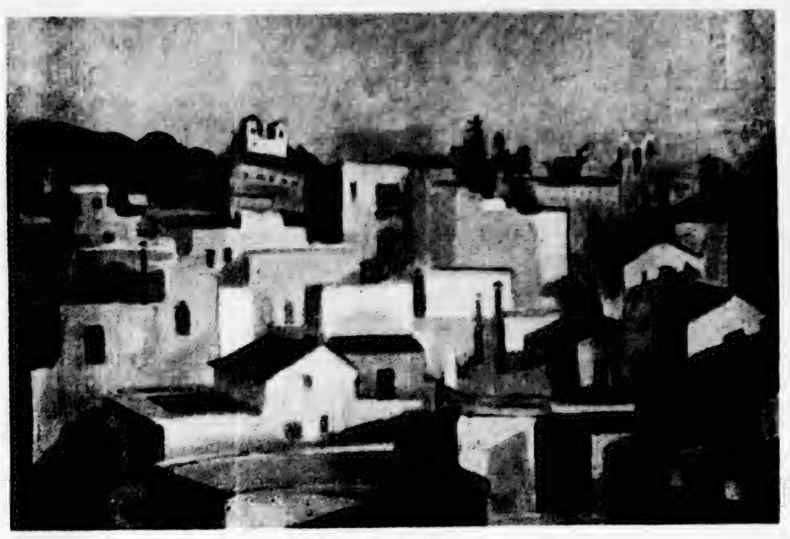
La scultura di Emilio Greco è analizzata, nei suoi aspetti plastici e nelle sue ragioni di gusto, con penetrante aderenza da Fortunato Bellonzi che prende lo spunto, sull'inizio, dall'arte di questo autentico e personale artista, per confessarci una sua convinta conclusione sul maggior valore di originalità dell'arte plastica moderna in paragone alla pittura o, per lo meno, sull'assai minor numero di « dilettanti » dell'arte plastica in confronto alla folla sfarfallante dei pittori d'occasione che ci investono, da tempo, e spesso ci ingannano con la loro facilità a « trovare » piuttosto che a « creare » nei difficili campi dell'arte.

Lo sviluppo della scultura di Greco, che ormai trova il suo posto in primissimo piano, tra le più serie e impegnative ricerche del nostro tempo, è definito, così, molto chiaramente, dalle prime forme d'un naturalismo, per così dire « italico » che riusciva a sottolineare sottilissimi moti dell'animo entro il volume grandioso delle masse, fino alla conquista più profonda e salda di ritmi e incastri di piani che si riassumono in geniali slanci nello spazio. Talvolta come nel « Cavallo morente » il realismo dello spunto si trasforma in così chiara e sorvegliata esigenza formale, da raggiungere una piena e calda emozione umana.

In realtà, è appunto la sofferta vita dell'artista, quale egli ce la riassume in poche, semplici pagine, la ragione più vera della sintomatica personalità dimostrata dall'arte sua: i problemi della scultura e del disegno, nei quali Greco si muove con tanta forza e decisione, elaborano, in fondo, il suo dramma intimo, traducono in arte la sua ragione di vita e perciò stesso non sono collocati, come in tanti artisti di oggi, pericolosamente, in un astratto e sibillino empireo di fredda logica.

Valerio Mariani

Purificato - Figura



Mafai - Paesaggio romano

LIBRI D'ARTE

E' innegabile che in Italia esista una crisi del libro; gli alti prezzi di costo allontanano dalla lettura (dei libri, non dei giornali) una gran parte di pubblico che una volta era abituato a comprare: specialmente impiegati, ufficiali, sottufficiali, militari, e infine i circoli provinciali. Tuttavia a leggere si continua, e a pubblicare con più o meno regolarità. Dal 1943 e 1945 a oggi moltissime case editrici sono nate e fallite; hanno resistito le migliori, quelle che avevano scopi industriali veri e propri, o ragioni culturali ben sorrette da adeguato capitale stabile, non le editrici fiorite a scopo lucrativo — alla ricerca del cento per cento. Nella crisi c'è un vantaggio, a favore della qualità. Il libro italiano è un buon libro, spesso è un libro bello, ben stampato, accurato. Nelle monografie specie d'arte se ne ha una ragione precisa. Mondadori quest'estate ha fatto per i congressisti del Pen-club a Venezia una tiratura speciale — numerata, *ad personam*, dei Canti di Leopardi; Bompiani ha stampato per gli stessi congressisti una tavola a colori della Pietà di Giambellino; Neri Pozza ha curato una edizione del libretto e dello scenario dell'Incoronazione di Poppea: erano tutte cose da onorare gli stampatori.

L'Obelisco di Roma in accordo con Bestetti ha fatto un bellissimo Toulouse-Lautrec col testo di Irene Brin, stampato splendidamente da Danesi; una cartella dedicata ai cavalli di De Chirico, un grosso fascicolo per Salvador Dali, e ultima novità, un « omaggio » a Poe, l'*Ulalume* nella nota bella traduzione di Mallarmé, con nota introduttiva di Emilio Cecchi, e cinque grandi acqueforti di Dario Cecchi, raffinatissime, di gran gusto.

Cappelli a Bologna ha anche lui dedicato un ramo della sua attività editoriale alle pubblicazioni d'arte, in formati di grande lusso e grande edizione numerata. E' uscito un Morandi stampato in modo superlativo al quale è destinato un bel successo. Neri Pozza a Venezia ha fatto una grande edizione dei Vangeli nella nuova traduzione di Valeri, Lisi, Bontempelli, Alvaro, e litografie di Felice Casorati; infine una pubblicazione-catalogo della Collezione di quadri moderni disegni e stampe dell'Angelo, di Renato Carrain, a cura di Giuseppe Marchiori.

Del Turco a Firenze ha pubblicato di recente il Ghiberti di Leo Planiscig con materiale fotografico nuovo, e or esce con il Kokoschka di Michelangiolo Masciotta, e un portfolio con testo di Rodolfo Pallucchini dedicato al Bellini (questo avrebbe dovuto uscire durante la mostra del Giambellino, la sua attualità sarebbe stata maggiore). Le due pubblicazioni vale segnalarle per il testo di Masciotta il primo libro, e per la forte personalità dell'artista bene chiarita da una esauriente testimonianza della sua opera: un centinaio circa di tavole disegni e fuori testo a colori, molto bene stampate. Di questo libro è uscita anche l'edizione di lusso, con rilegatura e cartella in pelle per una acquaforte di Kokoschka, tirata appositamente dalla Calcografia Romana in tiratura limitata.

Il Bellini col testo del Pallucchini si compone d'una decina di grandi tavole scelte fra le più belle di quelle esposte a Venezia nel 1949 specie i ritratti: il Nonaliter dell'Istituto Belle Arti di Birmingham, il Giovane Gentiluomo del Museo Civico di Padova, il Doge Loredan della National Gallery di Londra, e di un disegno — una Deposizione, bellissimo e infrequente. Molto bella e drammatica la tavola del Cristo benedicente del Louvre. Le fotografie dirette a colori della pubblicazione sono state fatte da Lorenzo Rosselli del Turco, di Firenze. Pubblicazioni del genere, come le « Apologie » di Bompiani, bisogna siano segnalate al lettore, se non altro per sua informazione. A dire la verità, un certo lento successo alle monografie d'arte ben curate, ben preparate, stampate bene, con testi critici e notizie diffuse, esatte, controllate, sopratutto con buone tavole riprodotte lodevolmente, è assicurato dall'inizio. Il pubblico è sempre curioso, e infine gli amatori d'arte sono più di quanti si pensino.

Hanno successo anche le vite di artisti, le autobiografie. Esauritissima è la autobiografia di Giorgio de Chirico, la autobiografia di Severini, e sta per esaurirsi la Vita di Salvator Dali raccontata da lui stesso. Grande successo ebbe anche « Nel mondo degli antiquari » di Luigi Bellini edito da Del Turco, e le Memorie dell'antiquario Jandolo, quando uscirono. « Parigi » di Lorenzo Viani ristampato da Vallecchi sta per essere ristampato, e in generale sono venduti sempre tutti i libri che o per la personalità dell'autore o dell'artista, trattano d'arte, la spiegano, la precisano, la distribuiscono in polemica, in illustrazione. Fra questi e il best-seller attuale « Abbozzo per un autoritratto » (Electa editrice, Firenze) di Bernard Berenson, uscito da poco, tradotto in modo felicissimo da Arturo Loria. E' questo qua il più bel documento d'amore all'Europa, alla cultura occidentale, e forse un atto di nostalgia per la libertà spirituale in altri tempi più sentita e viva. Di Berenson è poi uscito un volume di saggi nella Medusa di Mondadori (collezione arancione), e una nuova traduzione ancora presso l'Electa a Firenze, « Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva ». Questi libri stampati con attenzione scrupolosa, editi su carta speciale, illustrati da fuori testo, di mole considerevole, rappresentano sempre per gli editori uno sforzo che va considerato non con benevolenza ma proprio con attenzione di merito: è una gran massa di denaro che la casa editrice volta per volta blocca, immobilizza senza la sicurezza d'una resa immediata come potrebbe avvenire per un romanzo di facile autore.

Altra monografia di gran lusso è quella di Michelangiolo Masciotta « Le mani nella pittura », edito dalla Electa. E' un saggio garbatissimo, letterario e critico, sulla « mano » secondo è stata rappresentata dai pittori pompeiani, dai musicisti fino al Cavallini, fino a Cimabue e Giotto e di là a Leonardo, a Michelangelo, a Raffaello, a Caravaggio, e su fino a Ingres. Alcune centinaia di tavole di grande formato, a piena pagina, contribuiscono a chiarire il discorso del Masciotta.

Renato Giani

MUSICA E CINEMA

Quando il sonoro nel cinema fece la sua prima comparsa, produttori e registi non seppero resistere alla facile tentazione di valersi incondizionatamente di tutte le risorse che il nuovo mezzo poteva offrire. Il sonoro, cioè, si presentava come un nuovo potente veicolo di meraviglia e furono, perciò, tentate con esso, in maniera spesso grossolana e caotica tutte le possibili esperienze che valessero a soddisfare la curiosità di una platea arida di facili emozioni.

La musica in tutte queste esperienze ebbe una fondamentale importanza, ma piuttosto che cercare un valore espressivo di essa rispetto al contenuto delle immagini, si badava a riprodurre e volgarizzare una espressione musicale già esistente. Così, anche per il sonoro, il cinema ripeteva l'essenza documentaria delle sue origini trascurando, per il momento, un'esigenza estetica che già si era presentata ai tempi del muto quando un pianoforte od una piccola orchestra eseguivano il commento musicale alle sequenze più emotive dei films.

Ben presto, però, superato il momento della innovazione tecnica, il problema formale cominciò a delinearsi nei suoi vari e complessi aspetti e la colonna sonora conobbe le prime musiche originali.

Abbiamo parlato di problema complesso ed in effetti il commento musicale cinematografico costituisce un'ampia e delicata materia di natura fluida che non permette molta libertà di movimento quando si vuol tentare una soluzione se non definitiva, almeno chiara ed attendibile.

Prendiamo ad esempio l'aspetto fondamentale del problema: quale, cioè, debba essere la natura della musica filmistica. Le opinioni al riguardo sono tutt'altro che concordi. Alcuni, infatti, ritengono che la musica debba avere nel film un ruolo importantissimo dal punto di vista artistico e vogliono, perciò, che la sua composizione debba essere affidata a musicisti di grande talento. Altri, invece, non credono che la musica possa esprimere la dinamica dei sentimenti in maniera così precisa e determinata come le esigenze della narrazione cinematografica richiederebbero. La musica, quindi, potrebbe soltanto concorrere a creare il necessario interesse emotivo senza però destare l'attenzione dello spettatore e dovrebbe rimanere nei limiti di una facile comprensione evitando di disturbare o di sovrapporsi all'elemento cinematografico vero e proprio. E' chiaro quindi che per costoro una tale musica può essere affidata con vantaggio ad artisti di modesta levatura che possono più agevolmente sottomettersi a tante limitazioni. A riprova di tale argomento si cita, infatti, il caso di musicisti insigni che hanno composto mediocri commenti musicali, mentre altri meno dotati hanno potuto eseguire il medesimo compito in maniera più brillante.

Così posto il problema non è certo agevole trovarne la soluzione se prima non si scoprono il vizio e l'equivoco che hanno dato luogo ad opinioni così contrastanti. In queste, infatti, è visibile il cristallizzarsi di posizioni e di convinzioni di natura concettuale che portano a giudicare i caratteri e la validità della musica cinematografica in base a postulati e forme storicamente acquisite da un'arte che già costituisce in se stessa un completo linguaggio.

Non che queste forme non possano non debbano essere superate col mutare delle esigenze ma semplicemente l'artista non vorrebbe con facilità rinunziare ad esse per un residuo di insofferenza romantica che gli fa temere una limitazione del proprio talento individuale ogni qualvolta ritiene, come nel cinema, di non poter liberamente dominare la materia.

In realtà di fronte al cinema il musicista vorrebbe essere « aut Caesar aut nihil », e non potendo essere Cesare si contenta di ostentare una scarsa considerazione verso la musica cinematografica che troppo frettolosamente viene allora relegata ai margini dell'attività artistica.

Ma anche quando sia riuscito ad ottenere completa libertà di azione, il musicista si accorge che i risultati non sono così brillanti come aveva sperato. C'è una materia con la quale ha creduto di non dover fare i conti e che perciò gli è sfuggita dalle mani dando un volto inaspettato a tutta la sua musica: si tratta, cioè, della struttura e della plasticità della narrazione cinematografica.

Non si è tenuto conto, insomma, che la realtà del cinema sonoro è costituita da una dinamica articolazione di immagini visive e di immagini auditive in movimento. In altre parole « lo stesso preciso movimento sta alla base della costruzione musicale e di quella plastica ».

Ecco perchè il cinema sonoro, ormai, non può essere considerato soltanto immagine, parola, o soltanto musica o prevalentemente l'una o l'altra cosa. Esso è, sul piano dell'espressione artistica, una unità audiovisiva.

(Continua a pag. 8)

Dante Ullu

L'ASSOLUTO
di Jean Paul Sartre

Ogni filosofia mira all'unità, dalla molteplicità delle apparenze vuole raggiungere l'unità di forma e di struttura, il principio segreto dell'essere, e poi da questo principio contemplare il dispiegare della stessa molteplicità insita nell'essere stesso. E' questa l'essenza della filosofia: trovare l'uno nei molti e i molti nell'uno e muoverli — come dice Hegel — l'uno per l'altro. La distinzione delle filosofie avviene in un secondo momento, nel significato dell'essere e di quel movimento, se esso si adegui al fenomeno o al fenomeno salga sopra in una sfera di trascendenza propria dello spirito. La caratteristica delle direzioni più attive del pensiero contemporaneo è di aver rinnovato nell'essere l'interesse per l'uomo dissolvendo le totalità unilaterali delle astrazioni dei sistemi: l'esistenzialismo soprattutto ha ricordato, dopo tanto sperpero di assicurazioni che la politica, l'arte, l'economia... stanno facendo dall'Illuminismo in qua, che il massimo bene e la libertà e che l'uomo deve salvarsi a suo rischio e pericolo. Se è vero che la libertà si rapporta a un assoluto, dev'essere anche vero che l'apertura verso l'assoluto deve sorgere per la propria decisione, non può essere presupposta né delegata: l'idealismo che l'ha affermato è responsabile in gran parte dello smarrimento che ha portato l'Europa in questo secolo a quei mali della politica e della finanza in cui oggi si dibatte nell'estrema lotta per la sopravvivenza della sua civiltà.

Ma c'è assoluto e assoluto. C'è l'Assoluto di pienezza, ch'è fonte e fine dell'essere a cui fa capo e la possibilità e la realtà; e c'è l'assoluto di possibilità (e cioè capacità inesauribile di riprendere se stessi, ch'è l'umana libertà durante l'esistenza nel tempo dove se tutto si può sempre perdere nulla e mai perduto fin quando c'è un filo di vita e un barlume di consapevolezza. L'esistenzialismo è questa consolazione della libertà che si può sempre salvare riportando l'uomo a quel momento originario in cui la minaccia esteriore è fatta tacere come vuoto clamore e lo spirito è riconciliato al possesso di se. Gli esistenzialismi di oggi si distinguono nella determinazione di questo possesso: gli uni tendono al possesso positivo, gli altri ripiegano sul possesso negativo. L'esistenzialismo positivo mette l'essere al fondamento dell'esistenza e orienta la libertà dell'uomo in un'aspirazione che trascende il tempo e che vede negli scacchi stessi della temporalità un'attestazione di trascendenza ed un'urgenza della sua benefica conclusità del nostro insoddisfatto cercare. E' questa la famiglia spirituale degli spiriti interiori e me Agostino, Pascal, Newman, Kierkegaard...: a differenza di un facile spiritualismo di tipo, per dir così immediato (p. es. Jacobi, contro cui si scaglia tanto spesso e soddisfatto Hegel), questi grandi spiriti raggiungono e si volgono all'Assoluto con dialettica spezzata: è il nulla del finito, i suoi inganni le astuzie maligne dei suoi tortuosi ripieghi che apre lo spiraglio verso l'Infinito con un presentimento della compiuta pace. Agli altri questo presentimento resta nascosto ed è il finito che prende il sopravvento, ma un finito che deve subito sdoppiarsi in finito e infinito: da una parte cioè la coscienza e libertà umana non si attua che per contenuti determinati, dall'altra ognuno di tali contenuti lascia intatta anzi maggiormente stimola l'insaziata brama di quella infinita possibilità ch'è tuttavia la libertà: e l'esistenzialismo di sinistra o negativo, perchè il reale si delimisce sempre come limite e si conchiude alla fine sempre come scacco e fallimento.

Nella gamma del negativo che caratterizza l'esistenzialismo di sinistra J. P. Sartre occupa l'estremo punto della parabola discendente per una certa qual spregiudicatezza che ha almeno il pregio di una volontà risoluta di sincerità. Senza entrare nelle sinuosità tecniche di un pensiero che ha voluto sfruttare le risorse più sibilline del pensiero moderno, dall'idealismo oggettivo di Hegel, alla fenomenologia di Husserl, all'analitica di Heidegger, allo strutturalismo della *Gestalttheorie*..., bisogna riconoscere che Sartre ha sondato a fondo quella « enorme forza del negativo » esaltata da Hegel all'inizio della sua *Fenomenologia dello spirito*. E l'essere anche per Sartre si configura come assoluto, ma come l'assoluto negativo: propriamente in Sartre ci sono ben due assoluti a cui recentemente si è aggiunto un terzo come si dirà. La prima coppia di assoluti è quella dello *En-soi* ch'è il mondo e del *Pour-soi* ch'è la coscienza: ognuno di questi infiniti si pone per l'altro in posizione antagonista, non d'incontro ma di scontro, e l'uno sta per l'altro come ciò per cui l'essere dell'altro si rivela come negatività. Il mondo è per la coscienza un blocco informe, opaco...; e il fatto stesso che la coscienza non si attua che nei fenomeni ch'esso offre, e l'un fenomeno vien dopo l'altro e fuori dell'altro, indica l'irrealtà e l'inconsistenza del mondo: Hegel aveva definito questo incessante rimando del finito al finito come la « cattiva infinità », a cui si oppone l'Infinità positiva dello Spirito assoluto, ma Sartre ammonisce che non è permesso d'ipostatizzare un mero astratto perchè l'essere non è che fenomeno non si dà che nelle sue mutevoli presentazioni. Parimenti la coscienza non si dà che nei suoi atti, nei tentativi sempre risorgenti del suo cercare: se essa allora si presenta come assoluto di possibilità, la sua assolutezza viene resa negativa ad ogni atto perchè ogni atto ne rivela l'insanabile scissione fra contenuto e forma e l'incolmabile vuoto di essere. E quel che importa notare è che i due assoluti di negatività, il mondo e la coscienza nel mutuo rapporto dialettico, mai l'uno assurge a positivo rispetto all'altro, ma ciascuno muove quella negatività che deve fondare la negatività dell'altro: è una metafisica da Malebolge. Il principio della negatività forma il segreto e la chiave di tutte le analisi che Sartre svolge teoricamente in *L'être et le néant* e drammaticamente nei suoi malfamati romanzi e nelle disperate commedie: ma bisogna riconoscere che in questo clima di raffinato satanismo certi fenomeni spirituali come la nausea, la malafede, ecc. ottengono analisi di particolare efficacia e di una verità troppo contemporanea per non esser vera. Se Sartre è lo *scandale du siècle*, anche quest'ultimo ha la sua colpa. La conclusione quindi è che non solo il mondo, come aveva detto l'idealismo, ma anche l'uomo, la natura umana come tale, si rivela come un « niente », come la negatività di cui il mondo è l'inesauribile testimonianza ed anche il risultato: « Ce rien est la réalité humaine elle-même, comme négation radicale, par quoi le monde se dévoile » (*L'être et le néant*, Paris 1943, p. 230). Da una parte il mondo come *totalité évanescente* e dall'altra la coscienza come *totalité détotalisée*.

La conseguenza di tale interpretazione dell'essere è l'impossibilità di qualsiasi rapporto positivo dell'uomo verso gli altri e la negazione sistematica di ogni senso della trascendenza divina. Nella commedia *Huis-clos* « A porte chiuse » si dice espressamente che sono gli « altri » a costituire il nostro inferno. Nell'altra commedia *Le mosche*, il protagonista Oreste dimostra a Giove, senza troppi preamboli, che la libertà di cui l'ha dotato comporta la negazione e soluzione in radice di quel preteso ordine assoluto che il dio s'era illuso di salvaguardare creandolo. Gli «eroi» di *L'età della ragione* senza dire di quelli di *Il muro* sono degli abulici quanto mai noiosi che si odiano senza risparmio, imprecano, si grattiano, si esasperano nel volersi tutto il male possibile... A questo virtuosismo dei bassifondi in cui si è reso celebre questo « tormentato » che tiene il cartello dello scandalo filosofico e letterario di questo interminabile dopoguerra, fa un po' eccezione un recente Saggio del Sartre dallo strano titolo: *La recherche de l'Absolu*, che si legge in *Situations III* (Paris 1949). L'assoluto qui prospettato è quello dell'arte, ed è l'uomo schietto, l'umanità còlta nella sua scaturigine primigenia che per Sartre è il movimento, l'impeto della forma nel suo sviluppo. Per Sartre quest'arte assoluta è la scultura di Giacometti, delle sue figure essenzializzate nei movimenti primordiali col fragile gesso e nell'effimera vita di poche ore perchè Giacometti distrugge insoddisfatto, come Crono, le sue creature dopo poche ore dalla nascita. Il significato dell'arte di Giacometti è di aver soppresso dalla scultura lo spazio: così l'uomo è diventato un incantatore di segni: « L'uomo alza il braccio, stringe il pugno, l'uomo è l'unità indissolubile e la sorgente assoluta di questi movimenti: i segni si prendono nei suoi capelli, brillano nei suoi occhi, danzano fra le sue labbra, si sfiorano all'estremità delle sue dita; egli parla con tutto il corpo, se corre parla, se si arresta parla, se si addormenta il suo sonno è parola » (p. 290). Non occorre dirlo che l'infinito dell'arte di Giacometti, ammirata dal Sartre, non è l'infinito positivo, l'infinitamente grande di Pascal, ma è l'infinito della divisibilità: Giacometti si è proposto di eliminare nella sua scultura lo spazio reale, per prospettare le sue figurazioni in una distanza immaginaria che sfugga alle aporie di Zenone sulla divisibilità infinita dello spazio continuo da cui si concludeva l'impossibilità del movimento. Bisogna provare contro Zenone la possibilità del movimento distruggendo la vuota proiezione dello Spazio nelle dimensioni (P. 296): Giacometti ci è riuscito accettando in blocco la relatività, e così egli ha trovato l'assoluto (p. 299). I suoi personaggi non quel che sono tutti interi e tutti di un colpo, non si può studiarli nè osservarli: appena li vedo, li so, essi scaturiscono nel mio campo visivo come una idea nel mio spirito, soltanto la idea possiede quest'immediata translucidità. L'idea solo è d'un colpo tutto ciò ch'essa è. Così Giacometti ha risolto a modo suo il problema dell'unità dei molteplice: in quattro e quatt'otto egli ha soppresso la molteplicità. Le sue statue non hanno parti perchè si danno tutte in una volta nell'unità di un'idea, nell'indivisibilità di un sentimento: egli ha realizzato l'unità dell'altro.

Tale la « rivoluzione copernicana » che Sartre celebre nell'opera di Giacometti. Prima di lui si voleva scolpire *l'essere* e quest'assoluto si sparpagliava in una infinità di apparenze. Egli ha scelto di scolpire l'apparenza *situata*, e si è visto che con essa si raggiunge l'assoluto. Egli ci presenta uomini e donne *già* visti..., ma non da lui soltanto: ognuna di esse ci scopre l'uomo tal quale lo *si* vede, com'esso è per gli altri uomini, com'esso sorge in un ambiente interumano, e non a qualche distanza determinata: ma senza distanza come essere puro, la realtà e l'apparire puro. Ognuna di queste statue ci propone questa verità che l'uomo non è fatto per esser visto in un secondo tempo, ma ch'esso è « l'essere la cui essenza è di esistere per un altro » p. 302.

Sarà questo l'ultimo assoluto a cui Sartre affiderà la ricerca dell'assoluto dell'uomo? Questa riconciliazione della scissione dell'essere proclamata dalla sua filosofia, non è alla fine che una mera evasione ed è ben poca cosa di quella presenza e pienezza sempre risorgente che il reale generosamente ci prodiga ad ogni istante e che dà all'arte stessa di Giacometti quel soffio ammirato di originalità? E perchè allora, non ritornare al problema dell'essere come tale?

Cornelio Fabro

● Sono stati distribuiti alle librerie altri tre volumetti della P.B.S.L. — Piccola Biblioteca Scientifico Letteraria — Einaudi: *L'età della borghesia*, la terza parte de *La prodigiosa dell'umanità* di André Ribard; *Giulio Cesare* e *Romeo e Giulietta*, di William Shakespeare, nella traduzione di Cesare Vico Ludovici.

● Presso l'Editore Laterza è stato pubblicato *Bruscolini* libro di poesie romanesche di Mario Luciani. Il volume si presenta in una veste tipografica singolarmente elegante ed è corredato di molti schizzi caratteristici.

Dino Caruso - Disegno

Una polemica su Betti

Milano, 2 maggio 1950

Egregio Direttore,

già da tempo volevo esprimere la mia opinione sulle critiche teatrali di Vladimiro Cajoli, le cui osservazioni e idee sono spesso motivo, negli ambienti competenti, di discussioni che arrivano tutte, puntualmente, a una conclusione: essere il Cajoli uno spirito acuto, preciso, indipendente (e questa è forse la più bella sua dote), ma letterariamente al di fuori del teatro, quasi un teorico alle cui dotte disquisizioni manca un *quid* per avere un autentico valore. *Quid* che va, appunto, ricercato nella competenza specifica, che al Cajoli pare mancare. Mi spiego meglio: illuminazioni, spunti, osservazioni felici non gli mancano certo, anzi lo pongono, numerosi come sono, al di sopra di tanti altri che, al confronto, sembrano (e sono) troppo digiuni di quella cultura che dev'essere alla base di ogni servizio giornalistico; ma l'insistenza su certi pretesti, l'insufficienza d'informazione, il disdegno di luoghi comuni ma non per questo meno veri, la scarsa conoscenza di problemi attuali, materiali direi, del nostro teatro, fanno sì che gli articoli del Cajoli paiano scritti dal di fuori, troppo al di fuori di quanto si fa oggi in Italia nel campo teatrale.

Tutto ciò avrei già voluto dirle, non come opinione mia personale ma come riassunto del pensiero di molti lettori e frequentatori della prosa, e ora colgo a pretesto quanto il Cajoli scrive a proposito di « Spiritismo nell'antica casa », sul n. 17 di Idea. Non voglio entrare nel merito del valore dell'ultima opera bettiana, anche perchè ognuno è libero di avere una propria opinione che gli si sia più o meno radicata in convinzione — e di ciò avrebbe molti argomenti sostenitori. Dove, però, non si può assolutamente assentire con l'autore è sul giudizio generale dell'opera drammatica di Ugo Betti. Seguo da anni — e criticamente — il cammino di colui che anche il suo critico riconosce come il maggiore nostro autore teatrale contemporaneo ed è per questo che mi permetto di non essere d'accordo con Cajoli. « La caratteristica più negativa del Betti », egli scrive, « è nell'assenza di una fede: che essa sia confessionale o laica poco importa, ove si affermi come bisogno di catarsi. Importa invece che nel Betti la catarsi è, per ora, fatto meccanico, teatrale, risolutivo di esigenze drammatiche, non di premesse spirituali. Il Betti sta trasformandosi in un gran beccaio, e la sua opera in una immensa macelleria; povere creature sperdute capitano nell'antro dell'orco, e sono sacrificate su altari troppo pagani perchè facciano pensare alla minima redenzione ». Giudizi che più falsi non potrebbero essere, superficiali e frettolosi, come di chi non si sia dato mai cura di approfondire il significato della *macelleria* bettiana (il che, francamente, meraviglia, per uno studioso come pare essere il Cajoli): dal « Vento notturno » (1945) in poi, tutta l'opera drammatica bettiana — che già prima ci aveva dato quello che per me è la cosa migliore, « Frana allo Scalo Nord » —, giunta al riconoscimento della necessità della giustizia divina per porre ordine nel caos della vita (« Notte in casa del ricco »), stabilito che la pietà e la solidarietà umana non chiudono il problema della vita ma ne sono semplicemente l'avvio, prosegue nella grande strada che l'uomo deve percorrere per ritrovare Dio. Tutti i suoi lavori sono infatti, anche se non appaiono alla superficie, i vari termini di una lenta dimostrazione dell'esistenza di Dio, nella ricerca umana che, però, non va compiuta sui *catechismi* o aspettando il *miracolo*, cioè nelle cose, fuori di noi, dato che è solo nel nostro animo e quasi alla segreta radice di esso che noi possiamo trovarlo e, una volta raggiunto, essere ben sicuri di non aver sbagliato. Chi veramente cerchiamo, quando desideriamo un compagno, un amico? L'uno e l'altro spesso ci tradiscono o ci deludono: ma ciò non spegne in noi quell'ansia, quella ricerca. Non è evidente che noi cerchiamo un altro Compagno, un altro Amico, un vero Padre (« Il vento notturno ») ? Qual'è l'amore che veramente ci occorre? Qual'è il misterioso nutrimento d'amore che noi affannosamente inseguiamo nelle più sciagurate passioni? Esse ci mentono tutte, ci sporcano, ci ripugnano fin dall'inizio; ma proprio attraverso ciò, arrivati a un punto supremo, scopriamo la verità: cioè che volevamo una altra cosa, il « vivo pan del cielo.... un amore... strabiliante », la certezza nell'al di là come continuazione di quel poco che qui ci era parso precederlo (« Ispezione » - « Irene innocente » - « Spiritismo nell'antica casa »). E quando tutto è mancato, quando i giudici sono infidi, quando persino Dio sembra assente e avvilita la religione a formulette vuote o a orazioni biascicate, quale strano, meraviglioso bisogno germoglia tuttavia nell'animo? Si vuole l'espiazione, cioè si vuole Dio, gemma miracolosa proprio perchè l'abbiamo trovata dopo tante brutture e bestemmie (« Corruzione al Palazzo di Giustizia »).

Ho elencato in fretta alcune considerazioni che mi paiono essenziali nel valutare l'opera di Betti, e che, tutte, si oppongono al termine *macelleria* dei Cajoli: perchè, infatti, certe verità siano probanti, occorre dimostrarle partendo proprio dalle peggiori condizioni possibili, il che giustifica e rende anzi quasi necessaria l'opera da *gran beccaio* del nostro autore, mentre fa crollare la presunta assenza di fede, la catarsi come « fatto meccanico », gli « altari troppo pagani » e altre considerazioni che Cajoli ha in comune con alcuni frettolosi critici di Betti.

Mi scusi, egregio Direttore, per questa lunga lettera, che gradirei fosse pubblicata, con la speranza che serva ad accostare studiosi e pubblico alla vera anima di Ugo Betti, al di sopra delle facili apparenze e del clamore pubblicitario dei vari premi, incomprensibili finchè si rimanga su posizioni critiche sbagliate.

Con molti ringraziamenti gradisca i migliori saluti.

Angelo Spadavecchia

Ho scritto: « Il Betti sta trasformandosi *in un gran beccaio ». Dirò poi dello spirito che mi anima; intanto faccio rilevare allo Spadavecchia, che trarre in causa tutto il passato bettiano è arbitrario e superfluo per motivi grammaticali: « sta trasformandosi »; dunque, prima non era « beccaio ». Se fossi vago di ritorsioni, potrei allargare la mia accusa, ma sarei ingiusto perchè non ho ragione di guardare al passato del Betti. Non sono tra i convinti che egli ci abbia già dato un capolavoro, e sono tra i pochi che non gliene fanno una colpa. Ho confessato di aspettarmi da lui una opera insigne (atto di fede? civetteria critica? debolezza?): sto aspettando; intanto, scruto i sintomi presenti.*

*Lo S. mi rimprovera di aver troppo insistito nell'esprimere dubbi sul teatro posteriore all'avvento del Cristianesimo. Mi lasci il diritto di esaminare la drammaturgia secondo le mie convinzioni, e consenta che io adempia il dovere di informarne chi mi legge. Nella collezione d'*Idea *si può trovare la prova che ho sempre cercato di convalidare con testi di grandi pensatori i miei dubbi altrimenti pretenziosi; insomma, se non ho tenuto conto del costume critico dominante, mi son dato cura di agganciarmi a una tradizione. E son grato allo S. che mi dà modo di sfogare quest'inquietudine, perchè io stesso più volte mi sono infastidito di me e della necessità di navigare contro corrente, apparendo forse stravagante o presuntuoso. D'altronde, mi sono esposto più di quanto non sarebbe necessario per mantenere l'impiego; e anche lo S. capirà bene che cosa ciò possa significare.*

Ma lo S. mi attribuisce pregi e meriti che non mi riconosco affatto; pregandolo di ritrattare quegli elogi, gli, domando un riconoscimento che credo mi sia dovuto. Proprio i miei scritti, o cattive informazioni, o il fatto che io sia sbucato improvvisamente in mezzo alla platea, lo inducono a credere che io non sia abbastanza esperto di teatro? Costretto anch'io a pretendere che gli studiosi « si accostino alla mia vera anima », debbo scrivere che avevo diciotto anni quando due complessi, contemporaneamente, nella medesima città, rappresentarono la mia prima commedia. Un mio poema drammatico, giunto all'ultima revisione di bozze per Mondadori, fu bloccato dalla censura fascista, e la rappresentazione non fu autorizzata. Lo S. può informarsi presso il supremo e veramente provvido responsabile del teatro di allora, Leopoldo Zurlo, un gentiluomo che ricordo con affettuosa gratitudine, sia perchè sollecitò la mia vanità di poeta e drammaturgo, sia perchè, contro sua voglia, mi impedì di compiere un delitto ai danni della poesia e del teatro. Caduto il fascismo, avrei potuto vantarmi del contrattempo: non lo feci; avrei potuto far rappresentare: non lo volli. Tra l'altro, per la stessa ragione per cui tengo ben chiusi nel cassetto molti lavori; per la stessa ragione che mi fa usare frasi forti contro il Betti e contro altri drammaturghi che giudico non più severamente di me stesso: perchè (questo è il nodo fraterno non visto dai « competenti »), nei drammi che tengo nascosti, io son più beccaio del Betti; e, pur chiarveggente nei miei riguardi, non ho la forza di bruciare i manoscritti, sperando sempre di trovare la soluzione che non vedo né in Betti né in altri, cioè il modo di inserire il teatro nell'etica cristiana, fuor d'ogni « catechismo » o miracolismo. Soggiungo che molti miei alunni, proprio dal mio amore per il teatro (fui con essi attore, regista, autore), dichiarano di aver derivato altrettanto amore, e sono oggi attori tra i più famosi e registri dei più promettenti. Vorrà lo S., domandarmi come si possa dubitare di un'attività e amarla appassionatamente? Non si farà questo torto.

Ma se lui o il Betti mi ricordano che, dai Greci in poi, « essere ammazzati o ammazzarsi fu la sorte costante

(Continua a pag. 8)

V. Cajoli

I FIORI NON SI TAGLIANO

Nell'ufficio di Filippo Padding, il mago del lancio pubblicitario, c'è grande agitazione. Lilly, la più diretta collaboratrice del padrone; Andrea Bisy, alunno prediletto, e i molti altri impiegati della ditta si affannano intorno a due forme di cacio pecorino, donde spira un orrendo puzzo, ma nemmeno un alito di ispirazione. E', purtroppo, necessario e urgente trovare uno *slogan* che imponga a tutta la nazione il pecorino, come per il passato sono stati imposti cento altri prodotti. Andrea e Lilly si spremono invano; specialmente la donna, verseggiatrice ufficiale, e irritata di non trovare la scintilla destinata ad appiccare l'incendio, e vorrebbe, come Andrea, attribuire l'aridità dell'ispirazione al fiato malo dell'oggetto, ma sente che il motivo è molto più profondo e legato al disagio inesplicabile che da un po' di tempo diffonde intorno a sè proprio Padding, il maestro di quell'invasata ciarlataneria. Padding è stanco, disgustato: disprezza i clienti danarosi e le povere vittime della sua attività; aspira ad altro capolavoro, ma gliene mancano la materia e l'occasione. Lilly, che venera il principale, vibra tutta della medesima ansia; la sua anima si aggiunge a quella di Padding e la prolunga; e come il filo per la canna del pescatore: l'esca dovrà essere ben altra, indistinta ma già presentita.

L'usciere informa Padding che da vari giorni una strana coppia sosta nell'anticamera: un uomo e una donna, in certo senso accampati, nutrendosi di merende asciutte, aspettano pazientemente che Padding li riceva. Dopo essersi convinto che nessuna persuasione e nessuna violenza può distogliere i due dal proposito, Padding, incuriosito, li riceve. Giuseppe Scott, uomo già maturo, e Anna Baxter, sua giovane moglie, animati da un favoloso pudore che ha nutrito fino a questo momento la loro ostinazione, giungono dinanzi al mago come nudi e disarmati, e balbettano proposizioni particolarmente inadatte a quell'ufficio e a quel clima di esaltata prodigalità parolaia. Il puzzo del pecorino avvolge e soffoca un sentore di giglio: pare che i due debbano soccombere per asfissia; ma le narici esercitate di Padding sanno separare i due aromi e seguire una pista. Che strana storia si ascolta per la prima volta in quel caravanserraglio tappezzato di spudorate menzogne e di colori che avventano. Si immagini un pittore impegnato nell'assegnare a pallide tonalità di rosa e avorio il senso intimo di un'invenzione accampata tra le più crude gamme della tavolozza; si immagini un fiorista che debba, appunto, preparare una serra in un deposito di formaggi: tale il Vasile.

Giuseppe e Anna sono due strani coniugi che mettono subito in sospetto lo spettatore ordinario: infatti si amano. Un amore tenerissimo, fiorito da età che diremmo immemorabile, se invece non fosse tutta presente nei ricordi dei protagonisti. Lui, giovine guitto tra guitti, ha visto nascere lei, figlia di attori, l'ha tenuta sulle ginocchia, ne ha seguito i primi passi sul palcoscenico. Anna cresceva. Sguardi carichi di intenzioni interpretative, sospiri densi di tradizione scenica, frasi d'amore, non sapremmo dire se carpite o prestate a Shakespeare, a poco a poco avevano mescolato la finzione con la realtà, e i due avevano scoperto di amarsi. Divenuti marito e moglie, godevano la condizione di perfetti amanti, e vivevano, anche sul palcoscenico e forse specialmente come personaggi di poesia, il loro sogno di amore, quando il caso li aveva costretti a impegnarsi come attori di cinematografo. Avevano cominciato a guadagnare, ma a prezzo di una profonda infelicità: i cinematografari imponevano loro parti contrastanti con i mezzi veri e supposti, e con le idealità animatrici del sogno. Si è giunti al sacrilegio di costringere Giuseppe a impersonare un *gangster* brutale e violento che uccide Anna; e peggio accadrà, per tutta la durata del contratto che ancora li vincola, se Padding non interviene. Padding ride, poi s'infuria: niente cinematografo; aereno minato; lo teme e l'odia che può farci, lui? Che cosa pretendono da un discobolo di pecorini? Giuseppe e Anna non si permetterebbero suggerimenti, come non se ne dànno al Santo dal quale si aspetti un miracolo. Ma la furia di Padding dimostra che egli si sente già scosso e insidiato. Quando poi Giuseppe e Anna reagiscono perfino agli insulti con una modestia e una dignità che Padding non ha mai conosciuto nè credeva possibile, quand'essi, mettente una stupida desolazione, dimostrano di non aver affatto recitato ma vissuto il loro racconto e la speranza di salvezza, Padding capisce di aver trovato ciò che cercava, la materia per il capolavoro; e con impeto centuplicato, si tuffa nell'impresa. Riscatta il contratto dei due, crea o diffonde la leggenda degli « Amanti ideali », produce un film ispirato a quel titolo e a quella sostanza, ottiene un trionfo. Tutto il paese si inebria di quel mito. Ma Giuseppe e Anna sono turbati e divisi dalla fama repentina e dalle leggi che la governano. La loro dolce intimità non è punto restaurata dal mago; anzi, offerta nuda al pasto di inverecondi affamati. Nascono incomprensioni e gelosie, ribellioni e angosce: il tormento dei poveri amanti è insostenibile. Basterà la lettera di un fatuo ammiratore di Anna a provocare la rottura: « tu sei una deliziosa donnina, ma Giuseppe è un vecchio trombone da palcoscenico, che non regge nemmeno all'indagine spietata dell'obiettivo: troppe rughe ». Infatti, dirà Giuseppe a Padding, noi non ti chiedevamo una gloria nel cinema, ma un'attività tranquilla nei teatri di provincia, dove si potesse credere ancora a noi e alla nostra arte, dove le mie rughe fossero nascoste dal cerone, agli occhi lontani e svagati dalla poesia, di spettatori benevoli. Rompe il contratto, se ne va, sparisce, rovinando completamente Padding, che ha investito tutto il suo nel bilancio laborioso. La grande, famosa agenzia si sfascia. Il mago agonizza, e Lilly con lui. Lo stesso Andrea, il suo antico braccio destro, lavora per il rivale Miljus (?); ed è proprio Andrea che rintraccia Giuseppe e gli strappa la promessa di firmare per il nuovo padrone. Ma Giuseppe vuol prima rivedere Padding, vuol gridargli in faccia il disprezzo che crede meriti perchè con le sue magie gli ha fatto perdere la moglie: poi firmerà. Quando i due uomini sono di fronte, capisci che Giuseppe è venuto sperando in un'altra magia; e Anna comparirà, puntuale troppo puntuale. Padding, che ha ormai raggiunto un olimpico distacco dalla vita, rinuncia a rivendicare i propri diritti, e trionfa di Miljus persuadendo gli amanti ideali a tornare nell'ombra. Si immagina che la sodisfazione morale lo compenserà della rovina commerciale.

•

Si può ben credere che il Vasile conosca gli ingredienti che assicurano i successi facili; si può ammettere che egli viva, come tutti noi, ben conscio della disgregazione postbellica, che sembra dettare tirannicamente i temi più osceni e desolati ai poeti del palcoscenico. Il fatto che egli abbia tentato di scoprire, tra tanto lezzo e marciume, un fiore ancor vivo e un profumo, e prova di coscienza staremmo per dire teatralmente missionaria, che, nella gamma dei nobili tentativi, deve ottenere un giusto e adeguato riconoscimento.

D'altronde, sulla bocca di un suo personaggio abbiamo colto, parafrasato, un antico proverbio con cui forse il Vasile manifestava un dubbio o ci imponeva una riflessione: sol chi non fa non falla. Frase alquanto comune, ne convenimmo, e mediocre autodifesa, se non attribuissimo una particolare importanza al « fare » poetico, drammatico, teatrale, che per molti autori è già operazione colpevole, corrotta e corruttrice.

Diremo, se mai, con il Vasile, che « i fiori non si tagliano », sperando di far intendere che questa vicenda drammatica è stata da lui trattata come i fiori che si recidono in giardino e si mettono a perire languidamente nei salotti; diremo che non c'è stato trapianto dal campo della fantasia al palcoscenico; egli ha visto, intuito, forse strappato violentemente; ovvero diremo che, questi del Vasile, ci fanno pensare a fiori finti. Un che di falso sprigiona quasi da ogni scena e fin dal principio. Intanto, la scelta dell'ambiente ha limitato la forza e l'originalità narrativa dell'autore. L'impostazione satirica del lavoro, satira di un mondo americano, risente della mancanza di notazioni autentiche e convincenti (si pensi al classico radiofonico: *Il mio cliente Curley*, di Norman Corwing). Padding e il suo ufficio sono manierati ed esemplati su modelli cinematografici: mirano al nuovo, e sentono di stantio. Padding (anche per l'interpretazione esagitata del Porelli) non appare dotato dell'umanità necessaria, nè agisce spinto da moventi persuasivi, rispetto al cataclisma che determina in se stesso e nella propria costruzione morale. Giuseppe e Anna non dicono quelle due o tre battute che basterebbero a farli poeticamente credibili; e, in ogni caso, piovono troppo sprovveduti o troppo epigonici di romanticismo superficiale, in un mondo carico degli opposti eccessi; talchè, se vediamo e sentiamo la forza del contrasto, non scorgiamo poi la giustificatezza del Evellamento e le ragioni dell'intesa. E sia pure che essa sta tutta in un equivoco; ma nemmeno l'equivoco raggiunge la persuasione necessaria. D'altronde essi, carichi d'amore in cui si dovrebbe credere come spettatori e come giudici, distrattano Padding, che ha dato tutto se stesso per la loro causa, e non esitano ad assestarne perfino l'estremo favore, senza un'ombra di pietà, aridi come miti dell'egoismo, spogli di necessità e di simpatia. Nessuno dei protagonisti, e teatralmente simpatici, forse perchè nessuno è più umano che letterario. Infatti, l'attenzione degli spettatori si accentrava di continuo sulla figura di Lilly, aspettandosi da lei il compimento di promesse gradevoli. Ma nemmeno Lilly una bella, contenuta, misuratissima interpretazione di M. Laura Rocca: la migliore di tutti, e, almeno questa volta, impegnata in una parte decente; nemmeno Lilly ha avuto sfogo o sodisfazione. Sembra che il Vasile abbia affrontato il tema con lo spirito aggressivo dell'autore satirico che vuol castigare ridendo; ma poi non ha saputo ridere abbastanza: la sua sanguigna costituzione latina e meridionale ha prevalso, la commozione ha vinto il riso, ed egli ha aderito alla tendenza che gli è più conforme, senza forse accorgersi che tuttavia concedeva troppo al proposito scartato: donde un'incertezza di tono che sgretola la compagine di un lavoro nobilmente concepito.

Vladimiro Cajoli

Giorno di festa

Alla X Mostra Veneziana *Jour de fête* ebbe un grande successo e conquistò anche un premio. Oggi, in normali circuiti, il film pare abbia deluso il pubblico, e la stessa critica è apparsa più tiepida che non a Venezia. Il film è bello? E' brutto? Diverte? poichè si tratta di un film decisamente comico è questa la domanda alla quale importa rispondere. Il film diverte ma in ritardo; verso il finale, veramente travolgente, la comicità acquista una corposità visiva alla maniera delle vecchie comiche di Mack Sennet con « trovate » impreviste (oppure prevedibili ma sempre di sicuro effetto), che si susseguono con una rapidità vertiginosa. Ma il pubblico per tutto il primo tempo e parte del secondo, è rimasto in attesa di qualche cosa più che non le felici e sensibili annotazioni d'ambiente; sperava che da quella gioiosa descrizione della vita del villaggio in una giornata di festa balzasse fuori, per imprimersi bene nella mente, un avvenimento, un fatto più consistente di quel vagare di casa in casa, di personaggio in personaggio, di strada in strada, o quell'affettuosa e umoristica conoscenza con gli abitanti del paese e i girovaghi del carrozzone. Insomma il pubblico voleva, e forse non a torto, che una trama (oppure tante trame parallele) facendo capo al protagonista, dessero maggiore vitalità al racconto cinematografico, voleva la « storia » (anche di quella sola giornata) del protagonista, una « storia » alla quale attaccarsi, alla quale affezionarsi per partecipare più cordialmente alle disavventure del postino. Perciò ha dimostrato di gradire l'ultima parte, non tanto forse per il ritmo delle trovate (che anche nella prima parte abbondano, e gustosissime) ma perchè l'attenzione è polarizzata solo sul postino e sulla sua bicicletta, altra prestigiosa e clamorosa eroina del film. Così si è avuto questo: che al pubblico è sembrata meno interessante quella che, a parer nostro, è invece la parte migliore del film: l'ambientazione del paese che si prepara alla festa e la gode poi con affettuoso e ingenuo trasporto.

Ma in tutta questa prima parte vi sono delle trovate, delle annotazioni veramente deliziose per umorismo sempre aderente a una sentita umanità, che a volte può far veramente ricordare Charlot. Basterebbe, fra le tante, la scena in cui il postino, invece di dare a una signora la lettera listata a nero proprio in quel giorno di festa, la invita a un giro di valzer, oppure il pudore e la melanconia che rivestono l'idillio tra la ragazza del villaggio e uno del carrozzone. E che dire delle signorinelle traballanti sugli alti tacchi e di quella che dopo la festa se ne va stanca e silenziosa con le scarpe in mano? O l'accettazione compiacente dello scherzo dei bimbi che impostano la lettera senza francobollo. Per il resto il film, pur acquistando ritmo e comicità più marcati, sembra un panorama retrospettivo sulle antiche farse del muto, in cui il protagonista (mettiamo un Ridolini o un Ben Turpin) combinava le cose più impreviste e più assurde, a base di mancati scontri di automobili, disinvolto superamento di corridori in bicicletta, inevitabili capitomboli nell'acqua.

Per le medesime considerazioni fatte sul film, noi preferiamo il *regista* Jacques Tati all'*attore* Tati. Quello rivela una sensibilità, una introspezione profonda e umana, questo, almeno nel personaggio del postino, sfrutta, con eccessivo abuso, le doti, veramente eccezionali, delle sue lunghe gambe di clown ciclista.

Leonardo Cortese

Arnoldo Foà uno degli interpreti delle rappresentazioni siracusane

Lea Padovani gira « Cristo fra i muratori »

LA RADIO

FACILONERIA

Ma è proprio facilonería o verità sacrosanta? Giudichi il lettore. La nostra idea e questa: uomini veramente preparati a intendere che cosa sia la cultura in genere e la cultura del popolo in specie, si adunano intorno a un tavolo e discutono. Sia detto subito che, a quel tavolo, noi non ci saremo, perchè non pensiamo nemmeno lontanamente di avere i requisiti necessari. Osiamo sperare che, scelti con accortezza, quegli uomini non mirino a far trionfare loro tesi preconcette, nè vogliano prevalere a ogni costo sui loro compagni e contraddittori. Essi sanno di non sapere; sanno che la radiofonia di cui debbono parlare, non esiste; se hanno già un'idea, desidereranno sottoporla alla critica di tutti, per saggiarne fin dal primo momento la validità; se non hanno idee, ascolteranno, e si accorgeranno che da spunto nasce spunto. Insomma, riteniamo che la modestia e la buona volontà debbano essere le doti principali dei nostri savi.

L'Italia abbonda di sapienti, l'Europa e il mondo, in proporzione: basta cercarli, scoprirli, concincerli a uscire dai cantucci dove molto spesso giocherellano con la loro dottrina come i bambini con i loro ninnoli. Non c'è savio, crediamo, che chiamato a generose indagini, non giovca di poter finalmente contrastare la malinconica convinzione che pone un abisso invalicabile tra ignoranza e sapienza, e non partecipi volentieri alla costruzione del ponte sul culmine del quale vediamo, con fantasia di pittori allegoristi, le nozze del filosofo con l'ignoranza. Tra le figure di contorno, spiccano, abbracciati, illuminazione e oscurantismo: si trasfigurano entrambi, questo irradiandosi di albori antelucani, quella attenuando il proprio abbacinante splendore, e svelando anche agli occhi dei non iniziati, l'umanità della propria persona.

La retorica, come si vede, è sempre pronta a calar giù dalla penna anche prima delle idee: ma questa volta essa aveva almeno un'idea da esprimere: cioè, che anch'essa, retorica, è pane da spartire a chi ne ignora il consumo e il godimento; giacchè spesso, parlando di cultura del popolo, pensiamo a questo punto di arrivo abbastanza sodisfacente, che è l'acquisto di un'arte del dire, o, quanto meno, di un'arte dell'intendere: questa e quella, aspetti della retorica. Ciò diciamo per rispondere agli scettici che inorridiscono le labbra al sorriso, sentendoci parlare di sapienza, tanto alla buona. Invero, ci accontenteremmo di molto meno. Vorremmo che i colti si adoperassero a diffondere tra gli incolti la maggior somma possibile di cognizioni e di idee e, soprattutto, i mezzi per esprimere quelle che ciascuno già possiede, che ciascuno desidera mettere alla prova della discussione, che ciascuno vuol difendere prima di convincersi che esiste sempre un'idea migliore.

Pensiamo che, ormai, si sia tutti d'accordo su un punto sostanziale. Oggi è impossibile credere che l'oscurantismo sia saggia tecnica di governo. Nessuno affermerà che l'ignoranza dei dominati giovi minimamente ai dominatori; e d'altronde non sarebbe più possibile quell'ignoranza totale, che rimette a una casta di iniziati il dovere e la possibilità del governo. Stampa (sopratutto il giornale), vita associata e relativa osmosi ormai quasi totale (i settori chiusi non hanno, oggi, idee particolari e soprelevate, hanno, se mai, gusti raffinati e mezzi per sodisfarli), cinematografo, teatro, sport e tutto ciò come gli conduttori che trasportano da ogni eventuale comprimario, dialogo a tutti gli altri, il meglio che l'uomo può produrre, una cosa in genere facile da trasferire, destinata a trasferirsi, anche se poi difficile a trasferirsi: l'impulso. Impulso a che cosa? Impulsi di ogni genere, e tanto più pericolosi, in quanto appunto si trasferiscono sollecito come eccitanti che provocano azioni e reazioni disparatissime, che la cultura ha il dovere di controllare, indirizzare, non già perchè strumento atto a perpetuare un dominio, ma in forza della propria stessa natura, essenza e qualità: in forza della stessa etimologia.

Dunque, persuasi che i nostri savi non metteranno in dubbio l'opportunità di coltivare gli orticelli che si offrono loro fertili e facili (facili soprattutto per quella gran permeatrice che è la radio), restera da fissare il modo e la qualità della seminagione. Temi e punto, del convegno, dei molti convegni che giudichiamo necessari e non procrastinabili.

E' facile indovinare che si finirà con il lavorare per sezioni: storia, geografia, letteratura, filosofia, scienza, religione... Ogni giornata radiofonica avrà ore e momenti consacrati alle particolari specialità delle cognizioni che formano la cultura; e, dalla totalità della giornata, anzi di chi sa quante giornate, mesi, anni radiofonici, dovrà pur scaturire una conoscenza o un'attitudine al conoscere, rappresentante il primo dissodamento del terreno che sarà tanto più facile lavorare in seguito.

Soltanto in una saggia e meditata ripartizione e suddivisione della materia riusciamo a veder fondato un impianto storicamente razionale, della radiofonia; di quella, per lo meno, che ci interessa di più. Infine, si tratta di utilizzare una rete radiofonica come scuola, con suoi programmi non molto differenti da quelli della scuola media, ginnasiale, liceale, l'aurea piattaforma della tanto diffamata borghesia.

Sentiamo già strillare tutti gli ex bocciati e i patiti di Benny Goodmann. Si plachino. Secondo noi, anche Benny fa parte della cultura; in ogni modo, per essere meglio intesi, diciamo che un bell'esempio di lezione da impartirsi nel nostro liceo radiofonico, è la Bisarca, di Giovannini e Garinei. I testi per lo svolgimento del programma meditato dai barbassori di cui sopra, resterebbero compito di specialisti dotati e sperimentati come i due geniali poeti di « papà Noè »; i professori cattedratici sarebbero Nino Meloni e C.

Si capisce che si potrebbero studiare anche cose il cui principale effetto non stesse nella gaiezza e nella comicità, ma nel diletto, sempre. E il Liceo « Giovannini e Garinei » dovrà avere un Ginnasio.

Se fossimo chiamati a quel convegno, diremmo che già esiste un modello atto ad orientare la nascente didattica radiofonica. Conoscete un antico, aureo libretto di Laura Orvieto: Storia delle storie del mondo? e (l'argenteo) Natale di Roma? e (il bronzeo) Forza di Roma? Son testi su cui i bambini hanno imparato ad amare la storia, il mito, la leggenda e la poesia degli antichi. I bambini intelligenti, diciamo: e sosteniamo che il radioascoltatore abituale è proprio fanciullo anche perchè incolto, e intelligente perchè ha sete di apprendere e perchè dimostra di saper apprendere, sol che gli si sappia insegnare.

V. Incauda

NOVITÀ IN LIBRERIA

"LIMBO,, DI HUXLEY

E' cronologicamente il primo volume di racconti pubblicato da Huxley (1920) e già ci dà in pieno la misura di quel suo eclettismo che trovò la più coerente e massima espressione, di lì a pochi anni, in « Point Counter Point ». C'è già *in nuce* tutto lo scrittore, o almeno ci son già presenti tutti i caratteri del narratore « evoluto » e analitico che è forse da preferirsi al prosatore involuto nella « filosofia perenne », lo Huxley degli ultimi anni. Ma le posizioni dello scrittore di fronte alla società non sono gran che mutate da allora: il pacifismo a oltranza, riaffermato rigorosamente, a tanta distanza di tempo, nei confronti di quest'ultima guerra (è appunto H. che ha coniato il motto: *si vis pacem para pacem*, asserendo che il fine non giustifica i mezzi ma ne dipende), le crisi di volontà e coscienza dei personaggi, il conflitto tra razionalità e sensualità nella vita dell'uomo, infine quella ferma convinzione più da scienziato che da artista che l'uomo è un essere composto e non semplice e quindi va rappresentato (come si fa per descrivere i processi chimici) da formule complesse e non da semplici simboli, che solo valgono per rappresentare le sostanze semplici elementari. Il primo e il più lungo di questi racconti è in parte autobiografico ma è insieme « esemplare », come possono esserlo, per esempio, i racconti moraviani di « La bella vita ». Il protagonista del lungo racconto o piuttosto breve romanzo, scopre negli anni universitari di essere un ermafrodito, ma un ermafrodito della intelligenza e della volontà: di notte scrive automaticamente racconti sdolcinati firmandosi con pseudonimo femminile e ricavandone denaro e successo, di giorno reagisce con la propria coscienza e volontà di uomo. Una volta scoppiata la guerra, di giorno s'impegna a fondo nel pacifismo, di notte esalta e sentimentalizza il mito della guerra, e le sue « puntate » vanno più che mai a ruba. Alla fine si professa obiettore di coscienza e vien costretto ai lavori agricoli forzati. Ma ormai « la donna » lo sopraffà: egli finisce per denunciarsi col suo pseudonimo di « scrittrice », e viene chiuso in manicomio, e in manicomio muore in circostanze alquanto analoghe a quelle del protagonista de « La camera numero 6 » di Cechov, mentre il singolare caso di sdoppiamento ci richiama ovviamente altri casi famosi nella letteratura, come quello del Dottor Jekill e quello di Dorian Gray, per citarne due soltanto. Ciò non va però a scapito delle qualità originali di Huxley: l'indagine precisa e lucida e la penetrazione ironica che contraddistinguono tutte le opere di questo scrittore.

Il secondo racconto ci ripresenta di nuovo, nella misura esemplare di cui il romanziere possedette precocemente il segreto, l'orrore anche fisiologico che egli ebbe della guerra; reagendo alla prima, che pure venne considerata l'ultima guerra romantica, con lo stesso atteggiamento tipicamente antiromantico che assunse di fronte alla seconda. E' un racconto che denuncia altresì limpidamente il netto prevalere della vita dei sensi e degli istinti anche in chi mostra d'ignorarla e magari vorrebbe liberarsene nell'intellettualismo. Racconto di vecchie e nuove generazioni, di padri e figli, dove è brillantissima la satira del vecchio professore affetto da dispepsia, del « vicario » conservatore in politica e tirannico nello insegnamento, mentre è progressista e in sostanza agnostico se non addirittura ateo in religione; con quella equilibratissima soluzione in cui, in maniera affatto illogica e tuttavia quasi automatica, in una situazione familiare e sentimentale in cui la guerra non cessa di inserire l'orrore e il caos, tutto s'accomoda. Qui, come anche più tardi, accanto al narratore sta calmo e vigile il sociologo, l'antropologo, il puro o quasi puro scienziato. Segue uno scherzo alquanto sconcertante sui cosidetti filoaritmetici, che presumerebbero di tutto risolvere in numeri, cabalisticamente; una breve allegoria scenica e alquanto lugubre: « Famiglie felici », feroce satira della mondanità che ci viene presentata in paradisi artificiali di piante animalesche, inscenata da ambigui campioni, brutali e ultraraffinati insieme, della razza umana. E' un tema che Huxley riprese più tardi in più grande stile nella allegoria volterriana di « After Many a Summer ». Poi « Cinthya » una sorta di moderno dramma satiresco, ambientato in uno scapigliato e frivolo ambiente di studenti. Infine un *pastiche* di acre ambiente marinaresco e di gusto un tantino eretricale sulla « Morte di Lullo », per non tener conto del brevissimo « essay » (del tipo di quelli contenuti nel volume: « Music at Night »), un colloquio più o meno immaginario tra l'autore e un eccentrico mercante di libri usati, nello squallido ambiente di una decrepita libreria.

Uno sfondo d'immediato dopoguerra (ravvicinato alla nostra sensibilità di lettori dalla forza degli eventi), una atmosfera disintegrata da terra deserta di convinzioni e d'ideali e popolata di percezioni e relazioni casuali e anarchiche, equivalenti a quella rappresentata, con diversa misura, in quegli stessi anni, da T. S. Eliot in: « The Waste Land ».

Augusto Guidi

ALDOUS HUXLEY: *Limbo*, Longanesi, Milano 1950.

Vetrinetta

GIORGIO PETROCCHI: *Pietro Aretino - Tra Rinascimento e Controriforma*. Edizione « Vita e Pensiero », Milano.

Una poderosa monografia nata dall'ampliarsi quasi spontaneo di una ricerca particolare. L'A., studiando « taluni momenti della vita romana dell'Aretino in rapporto all'incipiente moto della Controriforma » e indagando le opere ascetiche di questo scrittore, quasi sospinto dall'insufficienza delle ricerche d'archivio, ha finito con lo sviluppare una monografia « di prevalente impegno critico ». Il Petrocchi ha seguito con attenzione le tracce di un uomo tra gli uomini della sua età, e ha voluto spiegarcene opere e biografia senza indulgere a tradizionali, romanzeschi compromessi. Ci rende conto, tra l'altro, di un'integrale lettura dell'opera di lui; e non è chi non veda qual novità sia già costituita da un impegno del genere, che riflette preziosi umori e prospettive contemporanee nella critica dell'Aretino. Accettiamo come gradita promessa, il proposito espresso dal Petrocchi di tornare sul tema, riprendendo indagini di archivio o accingendosi a un'edizione critica, se la promessa di Del Vita e Flora venisse a mancare. Ad ogni modo, la benemerenza del P. è già altissima, per questo suo volume ben stampato, corredato di ricca bibliografia (436 voci) e di prezioso indice dei nomi.

L'ALLEANZA DI CRIMEA

Pochi libri, come questo, hanno diritto di cittadinanza nella nuova storiografia: perchè, andando al di là di anche ottimi, ma generici, spunti, esso chiarisce come realmente si possa rinnovare, in senso europeo, la storia del Risorgimento — la più italiana, la più « nostra », ma che appunto per ciò ha avuto a soffrire di un restringimento d'orizzonti, ch'è a discapito della verità.

Il Valsecchi vi coglie l'impostarsi, e il definirsi insieme, di un rapporto, che sarà costante per tutto il decennio di preparazione e ancor oltre — quello cioè tra Italia ed Europa. Risorgimento italiano e Risorgimento europeo — in uno dei momenti cruciali della politica, e della vita, dell'Ottocento: il rivelarsi del problema orientale, la crisi del sistema di alleanze e l'intesa occidentale che conduce alla campagna di Crimea.

Nato da una preparazione più che decennale, negli archivi di Vienna e di Berlino, di Torino e di Londra, questo libro è, sotto molti aspetti, rivelativo della genesi diplomatica dell'Alleanza. Dopo i due fondamentali volumi su « L'assolutismo illuminato in Austria e in Lombardia », che segnarono la sua affermazione di studioso, il Valsecchi ritorna ora all'analisi ampia e però così serrata da dare il senso della definitività della sintesi. E vi torna con un'esperienza più matura, dopo aver aperto a se stesso il cammino con una serie di contributi particolari, dopo aver visto dinanzi a sè, mentre da una capitale europea passava all'altra rifacendo il cammino della diplomazia studiata, dilatarsi il mondo già vasto del suo Settecento nelle nuove formule, più tecniche e moderne, delle cancellerie ottocentesche.

S'apre col quadro dell'intesa conservatrice, dopo il '48: Nicola I e il Nesselrode, Schwarzenberg e Bruck, Von Radowitz e Federico Guglielmo — Russia, Austria, Prussia, i tre pilastri dell'« antico ordine » — sono i protagonisti della contro-rivoluzione. Vi si contrappone l'altro quadro: dell'Occidente, considerato da Londra e da Parigi, fin lì divise dalla rinnovata avventura napoleonica. Le mosse — per l'Alleanza futura, che sarà un rovesciamento delle tradizionali alleanze, con qualche postumo ritorno di fiamma, ma con un predominio netto della ragione, e del calcolo, per parte dell'Occidente — sono riprese da molto lontano: e il loro sviluppo, sul piano della politica controrivoluzionaria, è per gran parte consentaneo alle ripercussioni del colpo di Stato di Luigi Napoleone. L'Italia fin qui c'è e non c'è: è come un particolare di sfondo. Prima, a rapidi tratti, il Valsecchi mostrerà lo stato della questione d'Oriente, il suo acutizzarsi d'un tratto, motivo immediato alla crisi. Chiave di volta a capirne la svolta: il mutamento della pubblica opinione, e poi della politica, dell'Inghilterra, il suo prender coscienza, dando ragione al vecchio Palmerston, del necessario affiancarsi alla Francia. L'Italia, nella crisi, come poi nel conflitto, entra di sbieco: non sai bene se valga più per questo l'occidentalismo di D'Azeglio, politicizzato da Cavour, o una missione Brenier negli Stati della Penisola, destinata a muover l'Austria. La terza ed ultima parte concerne più direttamente la partecipazione italiana o, meglio, l'occasione del Piemonte all'alleanza anglo-francese. V'è, per questa, una duplice lotta, che conclude il libro ed apre la nuova fase del Risorgimento: sul piano internazionale, per strappare una qualsivoglia garanzia agli alleati, sul piano interno a sorvolare la questione delle garanzie, per l'impostarsi chiaro, che veniva come intima conseguenza dell'accessione, di un problema europeo. Un collegamento, pure, esiste: nella battaglia diplomatica per il ritiro dei sequestri austriaci a carico dei rifugiati lombardi, tenacemente condotta dal governo subalpino. Avrebbe costituito, l'Alleanza, il passaggio ad una fase positiva del nostro Risorgimento, sarebbe stata di questa la pagina iniziale, ahi quanto dura, come dura sarà l'altra pagina decisiva, che si chiamerà Villafranca.

I due momenti li impersona un uomo: Cavour, che dall'uno reca all'altro, come reca, storicamente, dallo Statuto albertino al farsi del Piemonte Italia, ai plebisciti, alle annessioni. Ma non come ritiene, e fa ritenere, la storiografia di maniera, per genialità divinatrice o miracolo d'altra natura. Attraverso contrasti e crisi, e un giuoco diplomatico veramente europeo che, prima di fissare la sua attenzione all'Italia, aveva valutate tutte le soluzioni, la perplessità dell'Austria — divisa tra i pochi politici occidentalizzanti della scuola dello Schwarzenberg e i militari conservatori più vicini al giovane imperatore e non dismemore dei vecchi legami allo zar — fa sì che la possibilità d'un inserimento piemontese — atto di straordinario coraggio, e quasi un colpo d'azzardo, nelle condizioni, di politica internazionale e interna, in cui si svolse — si palesi al Cavour, e, diversamente, anche al re (come impresa affatto militare e modo d'uscir d'immobilità). Era — e parve ai compatrioti subalpini — una cambiale senza copertura, che tutto si affidava all'abilità e alla fortuna del giuocatore: il quale ne avrebbe ritratto il Congresso di Parigi, Plombières e l'intervento, con la conseguenza, mirabile ed ultima, dell'Unità.

L'esame delle forze diplomatiche contrapposte prevale, condotto com'è con arte sottile. Ma la conoscenza perfetta del particolare si riverbera nella ricostruzione della vicenda interna, nel rapido scorcio d'ambiente. E l'episodio si fonde nel quadro generale, non senza dare ad esso una vivezza e una suggestività, in cui si rivela, nella costruzione dello storico, l'elemento dell'arte. Forse per questo hanno particolare risalto nel libro i ritratti: Schwarzenberg e Federico Guglielmo di Prussia, Nicola I e Francesco Giuseppe, Palmerston e Napoleone III, D'Azeglio, Vittorio Emanuele, Cavour (su cui le ultime pagine del libro sono quanto di più definito si possa leggere dopo il lavoro incompiuto dell'Omodeo). Nè solo di protagonisti; ma anche di figure minori, e pure interessanti: si veda, ad esempio, lo schizzo rapido e incisivo del consigliere di Napoleone, il Persigny. Nulla manca allo storico e allo scrittore, vivace e caldo nello stile, come orginale nell'impostazione dei problemi, e pur contenuto, sobrio e guardingo, chè ogni pagina è l'eco viva del documento.

Pier Fausto Palumbo

FRANCO VALSECCHI: *Il Risorgimento e l'Europa; L'Alleanza di Crimea*, Milano, Mondadori, 1949, pagine 505 in 16°, L. 1500.

LE COLPE DEI GRANDI

S. Mikolajczyk denuncia in questo libro, (tradotto da M. Celletti - Editore Longemesi), con lo spirito combattivo che sempre lo ha distinto nella vita politica, il complesso di menzogne, ambiguità e timori che bollano a fuoco alcune fra le più eminenti personalità politiche di quest'ultimo decennio, nei loro rapporti con la Polonia. Documenti, stralci di lettere e di conversazioni, danno validità alle affermazioni dell'autore che, nel suo libro, rivive la dolorosa esperienza vissuta in qualità di primo ministro del Governo Polacco in esilio, durante la guerra, in un clima torbido d'inganni delusioni e sofferenze inaudite per la sua Patria. Ma più che la storia dolorosa della Polonia dal 1939 al 1947 che, per sommi capi tutti conosciamo, c'interessano i retroscena politici, le beghe, le conversazioni fra « I Grandi » che l'autore riporta con obiettività e che scolpiscono, a volte, l'uno o l'altro personaggio, contribuendo a chiarire la linea di condotta da questi adottata nella politica internazionale. Roosevelt, Churchill, Stalin sono figure vive nel libro, con una loro particolare e nuova fisionomia dalla quale più chiaramente traspaiono le incertezze e le contradizioni, la buona e la malafede determinanti il loro agire. Roosevelt, ad esempio, pur avendo già acconsentito a cedere a Stalin una parte del territorio polacco (e di ciò più tardi il M. viene a conoscenza) promette una Polonia « libera e indipendente » affermando che di una cosa è certo, e cioè che « Stalin non è un imperialista »; egli era andato molto d'accordo a Teheran con lui, « più d'accordo, aggiunse sorridendo, di quanto non fossero andati Stalin e Churchill ». E poi: « Farò sì che la Polonia non esca da questa guerra sminuita... In tutti i nostri contatti con Stalin dobbiamo essere molto prudenti... lasciatemi dire che inglesi e americani non hanno alcuna intenzione di combattere contro l'U.R.S.S. ». La stessa affermazione è ripetuta più tardi da Churchill che, pur essendo animato da ottime intenzioni, spesso delude con le sue contraddizioni nei riguardi dei russi, i polacchi. Ma quando il timore è superato da un impulso sincero di simpatia egli diventa profeta: « Sono pessimista per il futuro di tutta l'Europa, oltre che per quello della Polonia. La Polonia sarà più lontana che mai da noi, perchè i russi giungeranno all'Elba e forse al Reno e si stabiliranno tra i nostri due paesi... Nessuno sa come tutto ciò potrà finire... I tedeschi sono finiti, ma una nuova potenza è nata in Europa: la Russia. Non si ritirerà mai, se non di fronte ad una guerra. Ma le democrazie non vogliono la guerra, e la guerra non ci sarà ». E così nulla di ciò che speravano di ottenere, i polacchi ottennero, costretti a chinare la testa in omaggio al principio della « unità alleata », principio che costituisce uno schermo efficace dietro il quale si trincerano l'America e l'Inghilterra, timorose della Russia, contravvenendo palesemente ai principi enunciati nella Carta Atlantica e a tutti gli impegni precedentemente assunti.

Pagine potenti e sature di orrore sono quelle che, nel libro di cui parliamo, ricordano il massacro di Katin, su cui l'autore fa interessanti rivelazioni. La verità, secondo il Mikolajczyk risulterebbe da una confessione fatta da un ufficiale russo a Londra. Pare che gli ufficiali polacchi prigionieri dei russi dovessero essere da questi barattati, nel '40, con trentamila Ucraini trattenuti dai Tedeschi, contrariamente ad un accordo precedente. Ma i tedeschi rifiutarono di accogliere i Polacchi, pur restituendo gli Ucraini. Gli ufficiali di cui parliamo furono allora raggruppati nel luogo fatale e uccisi con un colpo alla nuca in seguito ad un ordine scritto da Stalin con la semplice parola « liquidare ». « Che significa liquidare? è un ordine che può essere eseguito in una quantità di modi », fra cui, anche dando agli ufficiali la libertà. La N.K.V.D. si attenne al senso più letterale.

Splendida d'amor patrio e drammatica la battaglia di Varsavia rivissuta dall'autore con raccapricciante realismo e sdegno verso gli alleati poco tempestivi nel porgere gli aiuti necessari, e verso la Russia che impudentemente tradisce i partigiani polacchi. « L'insurrezione, deliberatamente provocata dall'armata clandestina di Varsavia e la sua spietata repressione da parte dei Tedeschi mentre un forte corpo dell'armata rossa restava in osservazione ai sobborghi della Capitale, sarà sempre ricordata con orrore nei più tetri annali della storia ». In seguito i capi partigiani furono deportati in Russia o condannati a morte perchè i Russi, pur avendo al momento opportuno incitati i Polacchi all'insurrezione contro i Tedeschi per mezzo della radio (« Polacchi, alle armi! Non c'è un momento da perdere! »), li accusano di aver dato inizio alla battaglia senza attendere istruzioni dal Kremlino.

Episodi di politica internazionale di grande rilievo acquistano nuova luce nel libro del Mikolajczyk: Teheran, Yalta, Potsdam, miraggi ingannevoli per le aspirazioni dei popoli, sono visti da vicino attraverso le ansietà e i sentimenti di un uomo assetato di libertà e di giustizia. La schiavitù politica della Polonia e quella economica, i massacri e le torture degli appartenenti ai partiti non comunisti e in ispecial modo a quello dei contadini, la tragicommedia delle libere elezioni, inscenata dai comunisti, il cui slogan era « vota spontaneamente per il blocco » in un clima di terrore crescente « con proporzioni spaventose », sono argomenti del libro, di alto interesse sociale e politico.

Nell'ultimo capitolo l'autore mette in guardia, esplicitamente, il mondo intero contro il pericolo comunista che egli definisce « fascismo rosso... in guerra contro la dignità della persona umana e contro tutti i governi che garantiscono ai loro cittadini quel diritto. Se i popoli liberi non ne saranno avvertiti e se non si prepareranno a resistere a questo male mostruoso, l'intero mondo potrebbe diventare ciò che è oggi l'incatenata e terrorizzata Polonia ».

Emilia Parone

S. MIKOLAJCZYK: *Le colpe dei Grandi*. Editore Longanesi & C., Milano.

APORIE della linguistica

(*continuazione della pag.* 1

la causa e il fine del mutamento sono fuori del sistema medesimo.

E' ovvio che causa e fine del mutamento sono da ricercare nella stessa tecnica del linguaggio, ma poichè è impossibile rintracciarli nel momento oggettivo della lingua, bisognerà ricercarli nel momento soggettivo del fatto linguistico. Infatti, come atto linguistico, « parola » secondo la terminologia desaussuriana, la lingua partecipa di quella creativa che inerisce ad ogni moto della coscienza; assunta ad espressione di un contenuto, viene ad aderire ad esso, adattandosi nella sua molteplicità funzionale, ma a volte forzando la propria struttura. Il che naturalmente fa non la lingua, bensì il parlante, il quale sotto l'impulso del suo stato d'animo o del suo pensiero che urge all'obiettivazione, cerca nel complesso dei segni linguistici che gli sono presenti, quelli il cui valore saputo è più adatto a quel fine e, dove non trovi quello che gli occorre, non ha difficoltà a servirsi di un vocabolo in un significato diverso dal proprio, ma tuttavia comprensibile in quel contesto, a coniarne addirittura di nuovi, a dare questo o quell'ordine alle parole anche al di fuori delle usuali norme, a imprimere tono e persino accento particolare a parole o frasi per rilevarne l'importanza affettiva e via di seguito. Insomma, tutte le possibili cause di mutamento nelle lingue si riportano all'intenzionalità dell'esprimere, sollecitata da un lato dalla varietà e pienezza del contenuto di coscienza che tende alla rappresentazione, ma frenata e determinata dal sistema dentro cui tale libertà può, e deve necessariamente, attuarsi.

Il problema è ora quello delle modalità e condizioni nelle quali il momento linguisticamente creativo (non si confonda tale creatività con quella artistica o quella razionale) riesce a obiettivarsi nel sistema modificandone la funzionalità. E' l'eterno problema soggetto-oggetto, che si pone in ogni forma di agire, la quale trascenda il limite individuale e si attui in una storicità duratura, l'aporia dinanzi a cui viene a trovarsi ogni scienza che tratti di cose umane, in cui da una parte si ha sempre l'individuo come libertà e dall'altra un universale concreto in cui tale libertà si determina. Il problema si presenta esasperato nel campo del linguaggio in cui si ha al tempo stesso la massima libertà come parola e la massima determinazione come lingua. Forse la linguistica strutturale non ha sufficiente vocazione nè per affrontarlo, nè per risolverlo.

Antonino Pagliaro

● La B. M. M. — Biblioteca Moderna Mondadori — giunta al 101° titolo uscirà d'ora in poi in volumi rilegati e con il titolo impresso in oro. Sono annunciati i primi quattro volumi: *Vita di Gesù* di François Mauriac, *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio, *La vita delle termiti* di Maurice Maeterlinck, e *L'Isola del tesoro* di R. L. Stevenson.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

Guglielmone
Biscotti

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

COSTO DELLA SCUOLA

Che per la scuola e l'istruzione dei cittadini lo Stato italiano spenda comparativamente più di molti altri Paesi del mondo sarebbe cosa assai difficile a credersi; ancor più difficile sarebbe pensare che le percentuali relative ad alcuni servizi scolastici risultino in Italia più basse che non altrove. Un esempio verrà a chiarire quanto sopra: mentre il numero medio di alunni per insegnante, nella scuola primaria francese ed inglese, si aggira sulle 40 unità, (calcolando tale cifra come risultato del rapporto fra totale degli insegnanti e totale dei fanciulli frequentanti), nella scuola italiana tale rapporto, in base ai calcoli più recenti sulle cifre statistiche 1948-49, è di 30 unità. Sicchè lo Stato paga, in media un insegnante per ogni 30 alunni di scuola primaria regolarmente frequentanti. Intendiamoci: si tratta di espressione grezza; nè penso alcuno dei lettori tanto ingenuo da chiedermi il perchè, all'ora dei 70 alunni dell'insegnante di Santarcangelo di Romagna o di Muro Lucano: si è dato un semplice rapporto e non si è detto che la media così ottenuta sia una costante. Tanto meno si vuole supporre che la euforica cifra faccia dimenticare che un approssimativo 27 % dei fanciulli compresi fra i 6 e i 14 anni, ossia nell'età dell'obbligo, non frequenta la scuola (e si tratta, nell'80 % dei casi, di giovani di 10-13 anni, essendo l'obbligo scolastico fino ai 9-10 anni rispettato quasi universalmente). Dunque nessuna ingenuità nè alcuna intenzione di gabbare il lettore con le seducenti statistiche del mezzo pollo mangiato, per via della media, anche dal cittadino che non ha sentito l'odore più lontano.

L'Italia effettivamente spende per la istruzione cifre enormi, in confronto delle quali le spese, a titolo di esempio, sostenute comparativamente per la istruzione non statale sono quasi irrisorie (e, anche qui mi perdoni il lettore se dichiaro subito che non intendo minimamente entrare in merito alla questione della scuola libera, ai sussidi a consimili questioni: se dichiaro cioè che non esiste alcun falso scopo alla presente nota, ma solo un vivo desiderio di analizzare senza passionalità alcuna un interessante problema): le spese dunque per l'istruzione sono oggi così considerevoli da indurre veramente a considerare i motivi del fenomeno per cui non esiste un'equivalenza tra spesa effettiva e rendimento corrispondente.

Il bilancio dello Stato per l'istruzione pubblica, nel 1938-39 segnava la cifra di 26 miliardi di lire: divenuta 26 miliardi nel 1945-46 e 162 miliardi nel 1949-1950. Il confronto, è evidente, non regge; trattandosi di tre monete (lira '38, lira '45, lira '49) a diverso potere d'acquisto: però ove si calcoli, in base agli indici forniti dall'Ufficio centrale di statistica, il valore effettivo delle tre monete ragguagliato al costo della vita, potremmo constatare che mentre nel 1945-46 il bilancio corrispondeva al 50 % delle spese contemplate nel bilancio 1938-39, la somma stanziata nel 1949-50 supera del 60 % quella del 1938-39, attraverso una successiva serie di aumenti di bilancio negli anni intermedi.

C'è dunque un aumento effettivo di spesa, a spiegare il quale, dato che non lo si può certo attribuire alle spese accessorie e di attrezzature varie limitate a cifre assai esigue, non si può tanto pensare ad un miglioramento nelle condizioni e nel trattamento economico del personale (rispetto al 1938-39), quanto ad un aumento numerico del personale stesso ed al suo maggior costo; si pensi, per fissare alcuni fenomeni, che nel '39-40 la media di alunni per ogni maestro elementare era di 43 unità, scesa a 30 nel 1949-50; che gli insegnanti fuori ruolo sono retribuiti per 13 mensilità anzichè per 10; che il massimo di orario settimanale nelle scuole medie è stato ridotto da 24 ore a 18 settimanali; che nella distribuzione degli incarichi e delle supplenze spesso cattedre unitarie vengono suddivise fra vari aspiranti, elevandone sensibilmente il costo, anche se per comprensibilissimo e umano motivo; che le spese per commissioni esaminatrici hanno subito una spinta ascendente per effetto di un effettivo e considerevole aumento del numero dei candidati e dei commissari...

Le conclusioni da trarre sarebbero molte: è vero che solo l'ingenuo potrebbe pensare di sbrogliare con facilità un problema talmente intricato, su cui incidono questioni d'ordine economico, politico, sindacale, organizzativo: certo però si è che il costo dell'istruzione, quali sieno le conclusioni e le proposte che se ne possano cavare, è elevato. E a dimostrarlo basti calcolare il costo medio, ragguagliato al '49-50 di ogni alunno di scuola primaria e secondaria.

Uno scolaro delle elementari costava, in media, nel '38-39, 267 lire annue; divenute 4.400 nel '45-46 e 22.000 nel '49-50. Calcolando le spese in rapporto al costo della vita, sulla base degli indici statistici sopraccennati il rapporto di spesa appare il seguente: 2,67 per il 1938-39; 1,57 per il 1945-46, 4,51 per il 1949-50: costo quindi duplicato.

Confronti analoghi si possono fare per l'istruzione classica o tecnica, anche se il calcolo diviene più difficile per la differente organizzazione attuale, rispetto al 1938, del ciclo di studi inferiori. Comunque un alunno di liceo classico costava complessivamente allo Stato, nel 1938-39 L. 1465, nel 1945-46 L. 9.843, nel 1949-50 L. 66.582.

Il rapporto quindi, rispetto al coefficiente di svalutazione, è dato dai seguenti numeri: 7,96 ('38), 3,49 ('45), 13,55 ('49). Anche in questo caso il costo medio di un alunno di liceo classico è quasi duplicato.

Nel settore dell'istruzione tecnica invece i rapporti appaiono diversi: si tratta evidentemente di istruzione in cui i costi sono maggiorati dal valore dei laboratori, delle attrezzature, ecc. Infatti la spesa media per alunno di istituto tecnico era nel '38-39 di L. 1465 (il doppio di quella dell'alunno liceale); nel '45-46 era di L. 10.201 e raggiunge oggi la cifra di L. 69.099. In questo tipo di scuola i costi, rapportati alla svalutazione della moneta, mostrano il seguente rapporto: 14,65 ('38), 3,61 (45), 14,06 ('49).

E' dunque evidente che il settore dell'istruzione tecnico-professionale è forse quello che maggiormente ha sofferto di queste oscillazioni di bilancio: e che in questo campo si è riusciti a pena a raggiungere il livello delle cifre stanziate dieci anni or sono: constatato comunque come l'istruzione tecnica, per il suo alto costo, incida notevolmente sul bilancio generale dell'istruzione, appare evidente che l'indice raggiunto non è affatto sconfortante.

Più complesso è il calcolo del costo dell'istruzione superiore, difficile ad effettuarsi in quanto mancano i dati relativi agli stanziamenti degli enti locali e ai contributi degli studenti, amministrati dalle singole università. Nel 1938 il costo medio di uno studente universitario era di L. 1.795: oggi tale costo non apparirebbe certamente in proporzione analoga (corrispondente all'incirca a L. 80.000) perchè nel settore universitario si è verificata una notevole sproporzione tra il numero degli studenti iscritti e quello degli insegnanti: non v'è stato cioè un aumento di docenti corrispondente all'aumento degli studenti. Questo fenomeno, determinato dall'abitudine universitaria di non frequentare le lezioni e dalla conseguente possibilità di non aumentare gli organici, rende difficile un calcolo comparativo esatto.

Da questi dati, di cui sono debitore al prof. Tommaso Salvemini che li ha opportunamente e cautamente rilevati, non voglio trarre grandi illazioni: e so benissimo, inoltre, che sarebbe necessario completarli con indagini più vaste, riferentisi al campo economico vero e proprio (costi della vita, generi di prima necessità, libri, trasporti, vestiario); e che andrebbero pure integrati con indagini più complete e più esatte sul costo dei servizi gravanti sui comuni (edilizia, manutenzione, migliorie, personale), sulle amministrazioni provinciali e su enti vari: servizi che necessariamente sono computati in valori approssimativi.

Ma non vogliamo, dai dati citati, presumere nulla più di una serie di confronti, e concludere con qualche osservazione.

La prima: che in sostanza la linea rappresentativa del diagramma delle spese per l'istruzione è stata, negli ultimi 4 anni in progressivo aumento, fino a superare (in alcuni settori notevolmente) la punta raggiunta nel 1938.

La seconda: che i costi dell'istruzione sono, complessivamente, troppo elevati, perchè (e questa è solo una deduzione personale) l'organizzazione scolastica effettuata dallo Stato costa molto e rende poco: non intendo discutere se questo dislivello tra costo e rendimento sia compensato dalle garanzie di libertà e di neutralità che offre la scuola dello Stato nei confronti della scuola liberamente organizzata: voglio solo indicare il fenomeno.

Vedano i lettori adesso di trarre essi pure qualche conclusione dai dati illustrati.

Giovanni Gozzer

PRETESTI

Il dott. L. W. Burrows, Ispettore reale nelle scuole primarie e secondarie della Contea di Norfolk, ha parlato giorni fa in una saletta di Palazzo Venezia sull'educazione secondaria in Inghilterra. Il pubblico, seppure non numeroso, ha seguito con interesse la lettura fatta dal dott. Burrows, il quale ha rivelato aspetti e caratteri della Scuola inglese poco conosciuti da noi.

Ad esempio il fatto che il Ministero dell'Educazione non dà mai norme, *ma solo* consigli *alle singole scuole, le quali sono pure libere di non tenerne conto o di dar loro parziale applicazione. Così non esistono* programmi, *perchè le singole scuole elaborano i loro programmi o curricoli, con piena libertà e senza alcuna restrizione.*

Qualcuno degli uditori rimase sconcertato e domandò chiarimenti: ma allora è una babele, tutti fanno quello che vogliono, come fa un ragazzo di Liverpool a passare ad una scuola di Manchester, e via di seguito. Mr. Burrows, pazientemente e illuminato da un candido sorriso, spiegò che le intese preventive non mancano mai tra le scuole delle varie Contee. Ma l'ascoltatore esigente non era soddisfatto: allora l'alunno che passi da una classe del Galles ad una analoga scozzese si troverebbe di fronte a una cosa tutta diversa. Mr. Burrows spiegò con estremo candore che questo non si verifica, praticamente, anche se non ci sono intese preventive; e che per di più, in fatto di scuola, la Scozia ha leggi e organizzazioni proprie.

Evidentemente lo spirito pratico dell'inglese era venuto a contatto con lo spirito giuridico dell'italiano. Per l'insegnante italiano la legge fa il programma; e le scuole lo attuano; per l'insegnante inglese il programma lo fa la scuola e la legge, tutt'al più glielo lascia fare. E ciononostante uno studente che vada da Londra a Edinburgo si trova, forse, meno sperduto di uno che passi da Ragusa a Treviso.

*

Nelle recenti discussioni sul bilancio della Pubblica Istruzione al Senato l'on. Mancini, del P.S.I., si dichiarò contrario all'esame di stato del tipo attuale (sostanzialmente gentiliano) e favorevole ad un esame di accesso all'università, su un programma più limitato. Qualche anno fa, nella parrocchia socialista e comunista (salvo le dissidenze dell'on. Calosso) sarebbe stato per lo meno eretico pronunziare simili affermazioni. L'esame di stato, chissà perchè, era divenuto un totem, *oggetto di sacri culti e di mitologiche venerazioni: e solo perchè esso sembrava uno strumento "politico" capace di ostare all'invadenza delle scuole confessionali. Ora con mezzi "politici" non si risolvono i problemi della scuola, come non si risolvono quelli dell'industria e dell'economia. E la voce del buon senso comincia a farsi sentire.*

In tema dell'esame di stato si potrebbe quindi assistere a una inversione di posizioni: che cioè i democristiani se ne facciano difensori e paladini, in luogo dei loro oppositori.

Così succede questo: che i "politici" ogni tanto si scambiano le parti nel difendere o sostenere l'esame di stato ed intanto al Ministero dell'Istruzione le cose restano immutate: ogni anno, in attesa della riforma, si riconferma la circolare dell'anno precedente.

Aggiunta inutile e ridicola il solito ordine del giorno di indignata protesta emesso dall'Associazione per la difesa della scuola nazionale.

Avicenna

Mosè Bianchi: La vigilia della sagra

LE COSTANTI INCOERENZE
della radio scolastica

Il tanto discusso problema della radiofonia scolastica che da alcuni anni sembrava passato in secondo piano, torna di attualità (torna cioè ad interessare molti uomini di scuola).

Durante il corrente anno scolastico, i dirigenti della Radio, bisogna riconoscerlo, hanno fatto, per questo particolare settore, le cose in grande: hanno bandito due concorsi: il « Giro d'Italia in compagnia di Silvio Gigli » e « la Radio in ogni Scuola », concorsi dotati di premi in danaro e di biciclette, per un valore totale di circa tre milioni.

Visto che per concorrere bastava cercare di fornire la scuola di un apparecchio, qualora non ci fosse, e seguire le trasmissioni; e considerato che i premi erano molti e vistosi, si spiega il fervore che ha animato insegnanti ed alunni nella ricostruzione del patrimonio radiofonico distrutto dalla guerra.

Dobbiamo quindi rallegrarci con i dirigenti della Radio, ringraziarli e... pregarli di insistere: con la propaganda e con i premi. Ma non con i programmi: rischiano di compromettere tutto, altrimenti.

La radio per le scuole è fatta per essere ascoltata in classe, durante le ore di lezione, presenti insegnanti ed alunni, al fine di fornire spunti didattici per lezioni-conversazioni di attualità e di stagione; rendere vive, palpitanti, presenti, nozioni già studiate o in corso di studio.

Non intendo parlare di « lezioni » impartite attraverso la radio, intendiamoci: la radio non può e non deve sostituire il maestro; ed è oltremodo evidente che la radio ha ragione di entrare nella scuola, soltanto con questo scopo: integrare la grande e nobile fatica del maestro, offrendo agli alunni quello che, a volte, la parola, il libro o l'immagine stampata non riescono a dare.

Solo così essa può riuscire utile e quindi giustificata come sussidio didattico; e solo così potrà riuscire a vincere l'ostilità di quegli insegnanti che le hanno dato e le danno l'ostracismo, senza lasciarsi lusingare dalla speranza di ricchi premi.

E non hanno tutti i torti, costoro!

Casella, Gigli, Meano, Morbelli, Galdieri, Bravetta, Carell, sono dei nomi, delle personalità che indubbiamente hanno un loro riconosciuto valore, ciascuna nel proprio campo, ma cosa volete che sappia di alunni di prima e di seconda elementare una giovane e avvenente attrice del cinema come Lionella Carell?...

E come è possibile che Galdieri, il più acclamato autore di riviste, possa rivolgersi con linguaggio adeguato agli alunni della scuola media?...

Uomini di scuola, non ci si improvvisa; come non ci si improvvisa uomini di scienza, di lettere, di medicina, di Chiesa o... dei campi.

E come i dirigenti della Radio, per le altre trasmissioni, si rivolgono di volta in volta ad uomini di scienza, di lettere, di medicina, di Chiesa o di agricoltura, sarebbe bene che anche per la radio scolastica si rivolgessero a specialisti del genere, e cioè a uomini di scuola.

Avrebbero evitato, così, alcuni errori, come quello di ammannire per i più piccini (prima e seconda elementare) ed in un'unica trasmissione di un quarto d'ora, musiche di Saint-Saën, Respighi, Rimsky Korsakoff, Albanese e Pizzini; o come quello di parlare, sempre in un quarto d'ora e riferendosi alle « Piante strane ed utili », delle piante del « pane e del vino, del chinino, della cicuta, delle streghe e degli indovini, della carta e dei colori, della gomma e persino delle caramelle ».

Con quale effetto della chiarezza per le menti di bimbi di sei o sette anni, è facile immaginare!

Non parliamo, poi, dei « Viaggi meravigliosi di Pucci e Filli » che, accompagnati da due strumenti parlanti, un trombone ed un clarino (è questa la trovata che doveva divertire, e invece confondeva) vanno in giro per il mondo attraverso lo spazio ed il tempo, fanno perfino una capatina negli spazi siderali, conoscono luoghi e personaggi che bimbi di sei o sette anni non possono, non solo conoscere, ma nemmeno concepire. Bastava interpellare una qualsiasi insegnante di prima o seconda elementare per evitare tali incongruenze.

Questo, per i più piccini. Per le scuole « elementari superiori » (che sarebbero poi la terza, quarta e quinta elementare), quella che doveva e poteva essere la trasmissione-base di questo anno scolastico, « il giro d'Italia in compagnia di Silvio Gigli » e che si sarebbe prestata ottimamente per offrire un panorama storico geografico attraverso l'Italia, se avesse avuto un vero indirizzo didattico, è mancata al suo scopo: e non certo per colpa del suo ideatore e realizzatore che è un bravo regista, un fine dicitore, un simpatico presentatore, ma non è un uomo di scuola.

Per le altre trasmissioni, in genere, i vari autori debbono aver tenuto ben presente che si trattava di alunni delle scuole elementari « superiori ».

Ecco un esempio di che cosa veniva trasmesso di volta in volta, nello spazio di quindici minuti.

Si fa una « passeggiata attraverso i secoli » alla ricerca delle mele della storia e si va « dal pomo di Adamo a quello di Paride (!); dalla mela di Newton con annessa gravitazione universale, alla mela che Guglielmo Tell prese di mira con la sua freccia per dare la libertà alla sua patria, la Svizzera; il tutto commentato dalle stupende musiche del Guglielmo Tell di Gioacchino Rossini » (dal Radiocorriere n. 15 del 9-15 aprile 1950).

Per le Scuole medie, si è andati: dalle bellissime lezioni affidate a Ildebrando Pizzetti (dalle quali, però, non so quale utile abbiano potuto trarre alunni ed insegnanti, essendo molto più adatte per gli studenti del Corso superiore di Musica di S. Cecilia che per ragazzetti irrequieti di scuola media) a « Il topo di biblioteca, Capitan Fracassa e Il Barone di Münchausen » su testo di Michele Galdieri e con interpreti, nell'ordine, Macario, Taranto e Totò.

E lasciamo da parte tante altre piccolezze, come quella di « non scrivere la tavola pitagorica sui polsini della camicia »; (non sono tanto vecchio, ma nemmeno tanto giovane, eppure non ricordo di aver visto mai un ragazzo italiano portare polsini di celluloide o semplicemente inamidati).

Allora?... Allora, se si vuole veramente che la radio per le scuole divenga un efficace ed utile sussidio didattico e non un inutile perditempo; se si vuole che gli sforzi della Radio per la ricostruzione del patrimonio radiofonico delle nostre scuole non cadano nel vuoto, è necessario che il Ministero della Pubblica Istruzione non limiti la sua attività a dare il nulla osta ai bandi dei concorsi.

Prima della guerra, è noto a tutti, esisteva in seno al Ministero della Pubblica Istruzione, un Ufficio per la Radiofonia Scolastica, alle dipendenze di un Ispettore Centrale; la compilazione dei programmi annuali, la stesura dei testi redazionali, lo spoglio della corrispondenza e tutte le altre delicate funzioni inerenti e aderenti alla scuola, erano svolte, in gran parte da uomini di scuola che avevano dimostrato una specifica e ben chiara competenza in materia.

E, per quel che riguarda la parte didattica delle trasmissioni scolastiche, si era giunti ad uguagliare, se non a superare, ciò che si faceva nelle altre nazioni del mondo. Le quali tutte, oggi, hanno presso i relativi Ministeri dell'Istruzione, degli uffici organizzatissimi che curano la Radio per le Scuole in ogni settore: da quello dell'attrezzatura radiofonica, alla compilazione dei programmi e dei testi, all'efficacia dell'ascolto e ai risultati ottenuti.

Giovanni Parente

ATTUALITÀ SCIENTIFICHE

UNA NUOVA CONCEZIONE DEL MOTO

nella visione del mondo fisico

Il moto scaturisce dagli « scambi della materia o energia » (1). E' questa la più recente visione fisica del movimento e noi cercheremo di riprodurla per la comprensione dei lettori, in quanto — a nostro parere — questo originale punto di vista interessa, oltre le scienze fisiche e la biologia, anche la filosofia.

Da Aristotele ad Einstein la fisica non si è occupata della causa del movimento e della ragione per la quale un corpo esprime un suo moto. Aristotele intuì un legame tra « forza » e « velocità »; Galileo stabilì un rapporto tra « forza » e « variazione di velocità ». Da allora, questa concezione è rimasta inalterata ed il principio di inerzia o primo principio della dinamica, che risale a Leonardo, è tuttora quello enunciato da Newton. Ma il moto — che in definitiva è il riflesso di ogni genere di forza, per cui ogni forma di energia non è che un particolare atteggiamento del moto e di una qualcosa che si muove (corpo o particella che sia) — non era stato finora abbordato nella sua ragione di essere. Intendiamo la ragion d'essere fisica del moto, quella immediatamente antecedente al moto medesimo, e che alcuni giunsero pertanto ad identificare col principio di causalità e perfino con il « primo motore ».

In altre parole la fisica, finora, ci ha « descritto » il movimento, le varie forme del movimento, ma non ci ha fatto intendere il « moto » e ciò per il semplice motivo che non se ne è occupata. « Forza » ed « accelerazione » sono i due concetti che disimpegnano le parti principali della meccanica classica e la fisica, e specie il positivismo assoluto dei fisici moderni, non si chiede come faccia il calore a muovere le molecole ed afferma che il moto molecolare è « calore »; così, un particolare stato di tensione elettromagnetica rapidamente oscillante si dice che è « luce » e dove lo spazio è più ricurvo del solito si stabilisce che questa curvatura più accentuata è « materia ».

Perciò, descrizione, classificazione dei vari movimenti, ma non comprensione del moto. L'etere, sul quale riposava lo sperimentalismo della fisica classica, era una ipotesi necessaria per spiegare molte cose che non si spiegano; è ben vero che la relatività della fisica moderna fa a meno anche dell'etere, ma il calore, l'elettricità, il magnetismo, si definiscono tuttora per gli effetti, come si espongono per ipotesi causali che passano per buone — in cancanza di meglio — i movimenti planetari che matematicamente si descrivono. Così non sappiamo che cosa sia la luce neanche nei trattati più profondi di ottica poichè le vibrazioni, le oscillazioni, la frequenza si trasportano nel problema del moto che non è ancora una conquista della fisica. Parimenti, che cosa sia il « tempo » non lo sanno neppure gli svizzeri fabbricanti dei migliori orologi e chiedere spiegazioni in proposito anche al più grande dei fisici viventi sarebbe lo stesso che domandare al direttore di una fabbrica di zolfanelli perchè questi si accendono stropicciandoli su una superficie ruvida.

Cosicchè tutte le manifestazioni fisiche si riducono all'unica radice del moto e il moto è dunque un mistero della fisica, anche della fisica moderna.

Intendiamoci: questo avveniva fino a ieri. Oggi, secondo l'autore del « divenire nel mondo fisico », il mistero fondamentale del mondo fisico non sarebbe più il moto, bensì gli « scambi della materia o energia » dai quali trarrebbe la sua origine il moto, qualsiasi variazione del moto e quindi qualsiasi movimento relativo o locale.

E come dobbiamo intendere questi scambi della materia o energia dai quali scaturirebbe il moto?

Non guardiamo i corpi dal di fuori — come siamo soliti fare — ma immaginiamoli dal di dentro e poniamo che un simile corpo, che noi osserviamo dall'interno, ad un certo momento riceva una spinta, e cioè un impulso. Ciò equivale a dire che ad un certo istante l'insieme delle particelle costitutive del corpo che fino a quel certo istante perseveravano in un certo stato tra loro — vibrando con un ritmo determinato, ad una data distanza, con una determinata quantità di calore, rappresentando ciascuna quella quantità totale di energia — vengono in quel dato momento disturbate, variate, alterate nei «reciproci rapporti» già di loro pertinenza. Per tornare allo *statu quo ante* o per tentare almeno di riprenderlo le particelle costitutive del corpo che è stato costretto ad accettare l'impulso, nel loro insieme, e cioè come massa, scaricano e riversano all'infuori la materia o energia correlativa all'impulso medesimo e quindi il qualcosa che le ha disturbate all'interno: è ciò facendo che esprimono il movimento relativo o locale del corpo, quello che noi fino ad oggi abbiamo considerato guardando il corpo solo dal di fuori. Ne consegue che *il moto quale variazione di velocità è l'espressione di una variazione degli scambi di materia o energia della massa di un corpo.* Ciò è valevole per una massa macro come per una particella submicroscopica e questo nuovo principio della dinamica degli *« scambi della materia o energia »* ci fa intuire tra l'altro perchè i fisici moderni dicono che nei riguardi delle particelle e corpuscoli e « quanta » — come ad esempio l'elettrone che è particella nell'atomo, corpuscolo fuori dello atomo, « quanto » di energia come corpuscolo in atto di scambio — si può parlare di posizione statistica di loro probabilità di passaggio, mentre non ha senso pensare ad una loro traiettoria.

Il corpuscolo — e così la particella ed il quanto — l'intendiamo come avente una struttura e quindi con una massa capace di « scambiare ». Volendo riferirsi ad una particella propriamente elementare, incapace di scambiare parte di sè stessa e cioè della sua materia o energia — in quanto particella « ultima » o elementare — lo scambio dovremmo intenderlo per l'intera particella. Vale a dire una particella elementare o ultima, in atto di scambio, scambierebbe mediante sè stessa, totalmente, e non con una parte di sè.

La stabilità del nostro mondo fisico, come l'inerzia della materia o energia, come la perseverante correlazione degli astri coi loro moti, sarebbero dovute ad un equilibrio di scambio della materia o energia dell'unità cosmica; i « cambiamenti » (movimento relativo o locale), le « mutazioni » (passaggi di stato fisico), le « trasmutazioni » (reazioni chimiche e nucleari), ed in sintesi il divenire del nostro mondo fisico, dipenderebbe dalla variazione di un precedente regime di scambio.

Gli scambi sarebbero perciò l'antefatto del moto, di qualsiasi specie di moto, anche dello stato di quiete e del movimento rettilineo uniforme.

La stessa forza di gravitazione universale sarebbe un effetto, anzi l'effetto più generale degli scambi della materia o energia costitutiva del cosmo. Più esattamente, gli scambi della materia o energia nell'ambito dell'unità cosmica di materia o energia si identificherebbero, come risultante misurabile ed osservabile in ogni luogo della forma sostanziale e quindi unitaria del cosmo, con la attrazione gravitazionale. Al disotto di una minima distanza — quanto minimo o elementare di azione a distanza — tra due o più particelle la forza gravitazionale tra di esse si trasmuterebbe in forza di interazione tra le particelle e queste verrebbero così a costituire un insieme capace di scambiare a sua volta come insieme, e cioè come corpo. Un corpo, quanto più scambia con l'ambiente che lo contiene, tanto più è mobile nelle sue particelle e nel suo insieme: i liquidi hanno infatti una tensione di vapore superiore a quella dei solidi correlativi e la tensione (scambio di materia o energia tra il corpo e l'ambiente) si abbassa col diminuire della temperatura. Possiamo anche dire che al disotto di una certa distanza — dipendente dalle masse che si attraggono — sparisce il campo gravitazionale che si trasmuta nel campo di altre forme di energia (interazione, magnetismo, ecc.) e viceversa; compaiono cioè gli scambi il cui aspetto osservabile è quello di una certa forma di energia quando scompaiono o si indeboliscono gli scambi il cui aspetto più generale è quello gravitazionale. Come l'energia elettrica fugge lungo il conduttore e non dentro il conduttore — per cui si dice in genere che l'energia risiede nel campo — anche la gravità non si manifesta nella materia, ma fuori della materia. La luce, il magnetismo, l'elettricità, il calore, il suono, sarebbero particolari aspetti degli scambi della materia o energia: la luce il primo, il più fondo, il più elementare aspetto della nostra materia o energia nel suo atto di scambio ultimo e più rapido.

Dall'unità cosmica di materia o energia del nostro mondo fisico e dalla sua « forma sostanziale » (unitaria) provengono gli scambi generali della materia o energia, dagli « scambi » generali consegue l'interazione e quindi il « moto », dei quanti, dei corpuscoli, delle particelle, dei corpi. La costante di gravitazione universale è la misura fisica di questo scambio generale; ad ogni particolare natura chimica dei corpi — e cioè a ciascuna « forma sostanziale » partecipante per via degli scambi generali alla « forma sostanziale unitaria » dell'« unità cosmica di materia o energia — sarebbe di pertinenza un andamento particolare di scambio (calore specifico, conducibilità termica ed elettrica, suscettività magnetica, densità, calore latente, temperatura di fusione e di ebollizione, grandezze critiche, equivalente elettrochimico, « vita media » di un elemento radioattivo, ecc.).

Che non sia sufficiente il movimento a spiegare pienamente sè stesso era ben chiaro anche ai suscitatori — loro malgrado — delle teorie meccanistiche dei secoli venturi, e cioè Cartesio, Galilei, Newton e Leibnitz. Basta pensare all'enunciato del principio d'inerzia nel quale, anzitutto non si considera il moto in sè e per sè, e poi, pur riconoscendo l'impossibiltà di eliminare le cosidette « influenze esterne », si giunge ad una conclusione che vuol essere fondamentale con un esperimento ideale, che in realtà non può venire mai eseguito (una superficie perfettamente liscia e piana, assoluta mancanza di attrito, il grave che cade nel vuoto, ecc.). Esperienze di un moto « ideale » fuori del nostro mondo fisico, un mondo nel quale i moti reali dovuti agli scambi della materia o energia sono modificati ad arte. E' il caso della esperienza macroscopica che altera volutamente e non per necessità — come accade per i fotoni e gli elettroni — la realtà del fenomeno. Galileo considerò il moto di caduta nello spazio vuoto: l'astrazione galileiana per estrarre dai diversi e complicati movimenti una forma fondamentale di moto di eccezionale semplicità, era lecita con le vedute di allora, ma oggi costituisce una estrapolazione che non può più rappresentare la realtà ove si accettino i punti di vista fondamentali della fisica moderna. Inoltre, un corpo urtato da un altro continua a muoversi anche dopo aver perduto il contatto (che è poi massimo avvicinamento) col corpo urtante. Newton e Leibnitz ne ebbero sentore nelle loro famose discussioni sul significato dell'impulso e dell'energia, quali grandezze fisiche, senza comprendersi a vicenda. Ben considerando il fenomeno del moto, è ovvio che il principio del movimento, nel corpo mobile, è qualcosa di distinto dal movimento ed è l'espressione di un susseguente che non può essere identificato col suo antecedente. Il mobile urtato da un altro seguita a muoversi anche dopo che il corpo urtante non influisce più sul suo movimento e ciò perchè ha ricevuto dal corpo urtante non il movimento, ma l'esaltazione di una attitudine (a scambiare) insita nel corpo la quale ha come espressione il moto e dalla quale — come esaltazione — consegue inoltre la variazione del moto successivo. L'attitudine dalla quale deriva il moto, che ne è l'espressione, è la attitudine a « scambiare » la materia o energia acquisita dal corpo mediante un impulso nel senso più lato: lo impulso medesimo, in questo senso, è un atto di scambio. Per spiegare fisicamente questa attitudine dei corpi a « scambiare », l'autore del « divenire nel mondo fisico » ammette come principio che nella massa resta costante il rapporto fra materia-energia inucleata e materia-energia diluita.

Dunque non è in virtù di una *vis inertiae* — non meglio identificata di così, e cioè come ignota « facoltà » — che un corpo conserva qualsiasi variazione o nuovo stato da esso acquisito; e parimenti non è un'azione esterna — come tale senza alcun significato fisico, sia come « azione », sia come « esterna » — esercitata su un corpo che può cambiarne il suo stato di riposo o di moto rettilineo e uniforme (cambiamenti). Una tale « azione », che non è soltanto « atto » e che non può qualificarsi « esterna », è un atto di scambio, e come tale vicendevole tra i corpi, e consiste nell'atto soltanto e non permane più a lungo nei corpi al cessare dell'atto di scambio medesimo; mentre il moto di un corpo, di qualsiasi forma — di quiete o velocità zero, rettilineo ed uniforme, uniformemente accelerato, ecc. — è la espressione degli scambi di materia o energia della sua massa e delle variazioni dei detti scambi.

Ed è per questa sua attitudine a « scambiare » che un corpo, in realtà, non conserva e neppure tende a conservare qualsiasi nuovo stato, ma tende invece verso un suo stato antecedente in quanto tende a riversare ciò che ha acquisito, che non è di pertinenza della sua massa, e quindi a riprendere il suo stato primitivo. E' per questa sua attitudine a scambiare con atti di scambio all'infuori (oltre le sue particelle costitutive) la materia o energia acquisita con atti di scambio all'indentro (fra le sue particelle costitutive) che un corpo esprime il suo movimento relativo e non solo non conserva, ma non tende neppure a conservare la variazione di movimento perchè non trattiene, non fa propria, ma riversa la materia o energia correlativa alla « eccitazione » di un impulso: questa materia o energia concreta l'esaltazione dell'attitudine del corpo a scambiare. Quindi la variazione di velocità dipende da una variazione del *« numero di quantità discrete (distinte e divise) di materia e energia »* scambiate da una massa; con l'aumento della velocità aumenta non solo il numero delle quantità discrete scambiate, ma anche la quantità di materia o energia che ciascuna « quantità discreta » rappresenta. Questo aumento, dapprima impercettibile, per le alte velocità si fa sempre più notevole, per cui ad un certo punto e per le altissime velocità, occorrono impulsi potentissimi per una lieve variazione positiva di velocità della massa. Alla velocità luce il numero delle quantità discrete di scambio non può più aumentare, la velocità non può ulteriormente accrescersi e qualsiasi impulso, intorno a quella velocità, va ad incrementare la quantità di materia o energia di ciascuna quantità discreta scambiata e non va ad aumentare il numero delle quantità discrete di scambio.

(Segue al prossimo numero)

Physicus

(1) F. PANNARIA - *Il divenire nel mondo fisico* « Ingegneria ferroviaria », n. 9 e 10, settembre e ottobre 1949.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

MUSICA E CINEMA

(Continuazione della 3ª pag.)

E' questo un concetto che risponde a leggi di percezione sensoriale che forse ancora non possono essere precisate, ma possono, comunque, essere comprese per analogia tenendo presenti i rapporti tra la musica ed alcune manifestazioni ritmiche di movimento umano come ad esempio la danza.

Per la mancata intuizione di questo fatto si può dire che noi, oggi, rispetto al cinema sonoro abbiamo due storie parallele, l'una legata alla tecnica ed all'estetica delle immagini, l'altra alla tecnica ed all'estetica della colonna sonora, di cui noi, per ovvie ragioni di competenza, consideriamo solo l'aspetto musicale.

Sinora abbiamo avuto due tipi di commenti musicali cinematografici: il cosidetto commento realistico ed il cosidetto commento « di fondo ». Entrambi, però, ci sembrano e si sono dimostrati estranei, dal punto di vista musicale, all'essenza della narrazione cinematografica sonora.

Il primo infatti si limita a compiti puramente descrittivi, punteggiando le immagini di note che vogliono riprodurre la realtà quasi fotograficamente. Non si può parlare quindi in questo caso di sviluppo musicale in coincidenza coll'elemento plastico del movimento, ma abbiamo invece un frammentario materiale plastico sonoro a completa discrezione del regista.

Il commento di fondo, dal punto di vista musicale ha una maggior dignità, ma conservando una certa autonomia rispetto alla struttura della narrazione cinematografica, rimane estraneo all'unità dell'espressione audiovisiva.

Se quindi, almeno in Italia, non abbiamo avuto sinora una valida musica cinematografica, è perchè non si è voluto considerare il problema nella sua essenza, ma ci si è limitati a trattarlo in base a prevenzioni, a pregiudizi e, persino, a spregevoli interessi.

Non si può, in verità, pensare seriamente che la narrazione cinematografica possa imbrigliare l'estro di una forte personalità musicale; al massimo si potrà parlare di tendenze e di preferenze, ma solo dopo un'adeguata conoscenza dei vari mezzi di espressione.

Ora il cinema, dal punto di vista espressivo, ha le sue leggi, le sue formule ed il suo ritmo, che il musicista deve ben assimilare con una seria e solida preparazione tecnica se vorrà dedicarsi, con la necessaria dignità, alla composizione della musica filmistica.

Il problema tecnico si trasforma perciò in problema didattico, e noi vorremmo che tutto il ricco materiale accumulato sinora dall'esperienza cinematografica, fosse codificato in qualche manuale teorico e insegnato, con opportune esercitazioni pratiche ed in aule attrezzate allo scopo, nei nostri Conservatori di Stato.

I cosidetti scettici e smaliziati dei nostri ambienti musicali, forse si affretteranno a definire ingenua e peregrina la nostra proposta a motivo delle non lievi difficoltà di realizzazione. Ma noi pensiamo che tanto scetticismo e tanta malizia siano soltanto una vernice d'obbligo per meglio difendersi da ostilità che si sospettano più pericolose della realtà, perciò speriamo, con ingenuità forse più grande, che la nostra idea, sia pure col tempo, possa essere presa in considerazione.

Dante Ullu

POLEMICA
su Betti

(Continuazione della 4ª pag.)

di tutti i protagonisti di vicende tragiche », rispondo che, da Cristo in poi, aspiro a un'altra sorte; e farei mostra di facile erudizione citando il Rinascimento e dichiarandone certe responsabilità. Se lo S. e il Betti interpretano come « espiazione » ciò che debbo giudicare delitto contro Dio e contro la personalità umana, non potrò mai accordarmi né con lo S. né con il Betti, pur continuando ad aspettare da quest'ultimo il miracolo che non so compiere da me. Ma tutto ciò che potevo dire a questo proposito, ho già detto in un'annata di critica teatrale, e non voglio ripetermi.

Caro Direttore, convinca lo S. che voglio scrivere « dal di fuori... di quanto si fa oggi in Italia nel campo teatrale », sia perchè temo il teatro, sia perchè vorrei poter giudicare da storico della letteratura e non da fanatico della specialità, sia perchè tengo molto alla mia « più bella dote », come dice lo S.: l'indipendenza. E continui a permettermi di trattare con benevolenza il teatro « svago - divertimento - evasione, in due parole, teatro innocente; con intransigenza, quello che ha mire più alte e risonanze più pericolose. E, se sbaglio, rammentali a chi protesta, che un Voltaire non capiva Shakespeare. Il suo

Vladimiro Cajoli

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **" IDEA "**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 21 - ROMA, 21 MAGGIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372-63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LO STATO È UN RISCHIO?

Chi ha letto Plutarco, non ha certamente dimenticato la figura enigmatica di Timoleone. Fratello di colui che aveva spenta la libertà di Corinto, non esitò a levare la mano fratricida contro chi aveva la sua carne stessa, per liberare la patria da un despota. Il nome di Timoleone divenne sinonimo di patrono della libertà, e i Siracusani invocarono da lui nusilio per abbattere un altro tiranno, il loro, Dionigi.

Uno studio sulla comicità involontaria di Plutarco, non è stato fatto. Troppo arcigna è la tradizione che, considerandolo come il massimo scultore di tipi umani, non ha consentito la più lieve increspatura di sorriso su certi colpi di scalpello, che incavano un occhio in mezzo alla fronte, in modo che non ad un uomo dà effige, ma a qualcuno troppo somigliante a colui che diede moto alla ruota dell'astuzia di Ulisse. Questo Timoleone che diventa specialista nella tecnica di uccidere i tiranni e viene chiamato come un chirurgo di fama da una città ad un'altra per compiere una operazione disperata, è un tipo che tenta qualche muscolo dell'allegria. Ma, come dicevamo, la tradizione spegne e castiga subito questi moti inconsulti, e l'eroe plutarchiano si erge possente ad ammonire sempre.

La riprova di ciò la troviamo in un libro che porta questo titolo: *Timoleon, Réflexion sur la Tyrannie*. L'autore, un filosofo, ha voluto scrivere un libro di filosofia politica, prendendo a meditare gli avvenimenti tragici del tempo nostro. Il libro, cui mancò l'ultima mano dell'autore, è ricco di suggestioni, ma frantumate e disperse, onde non è possibile vederne chiaro lo schema generatore.

Che cosa abbiamo visto dopo la fine della guerra? Tirannie! Tirannia del denaro, dei partiti, del sipario di ferro, ecc. Cose e fatti, purtroppo di dimensioni strapiombanti, e quindi innegabili. E' come se Timoleone, assassinato il fratello in nome della libertà, si fosse poi egli stesso costituito despota, o come, e il paragone è più calzante, dinanzi al cadavere di Dionigi, avesse annunziato di esserne il legittimo successore in tirannia e in dispotismo, e avesse imposto a se stesso il nome di Dionigi II. Forse quindi è vero che « ogni vincitore di Tirannia nutre in se stesso un altra Tirannia ».

Dov'è allora il rifugio della libertà? Nell'isolamento, risponde lo autore.

In verità la soluzione proposta è, o troppo ingenua o troppo maliziosa. Il Saggio che nello stesso tempo è Principe è un bell'affresco platonico; ma un principe il cui principato si estenda quanto la propria persona, è favola incoerente. Codesta favola, con bella contraddizione, l'autore del Timoleone ripudia quando assevera che lo Stato è un rischio.

E' questo un concetto che non va al di là del mero enunciato, ma che a noi sembra un'epigrafe di molte verità sottaciute che la riflessione può enucleare, ordinare e offrire a più ampia meditazione. Non è tutta la vita morale un rischio? Ed il valore del valore non è appunto quello di essere un rischio? La rinunzia ai fattori di seduzione e a quelli di degradazione ci è sempre proposta nella vita individuale e in quella collettiva. Ed è proprio questa rinuncia che presupponendo una scelta, costituisce proprio un rischio. Può sembrare chimerico il volere fondare l'autorità dello Stato sulla rinuncia, il fare, cioè esistere un ordine, e ritrarsi di fronte alla necessità di imporre quest'ordine.

Ora è appunto l'accettare la fragilità di questa situazione che costituisce il rischio, ma che salvaguarda il bene più prezioso dell'uomo, la libertà. Fuori di questo rischio non vi è che la tirannia, la quale è appunto la volontà di sottrarsi ad esso con tutti i mezzi. Lo Stato quindi dovrebbe in ogni occasione mostrare la temerarietà che è connessa al rischio di optare per la libertà dei cittadini, e di rinunciare a quella caricatura dell'ordine nel quale l'uomo cerca un bene e trova la necessità, quasi egli fosse una cosa tra le cose.

Sappiamo che i tiranni d'oggi possiedono tutto un arsenale di menzogne per proteggersi contro la libertà, e sono soprattutto registi insigni nel mostrare gli ingranaggi efficienti nei meccanismi di forza, e di potenza. Ma come non comprendere che il bene centrale dell'uomo è la libera disposizione di sé, e che spento codesto bene, tutti gli altri non solo sono illusioni, ma diventano voglie di forsennati? Come ignorare che se la necessità dovesse costituire tutto l'ordine, noi la potremmo ammirare perfetta nel mondo delle cause fisiche, nel regno della materia, dove l'una e l'altra sono nomi diversi dell'unica cosa, ma che ignoreremo sempre l'ordine umano dove la necessità è sempre negata e superata?

Lo Stato è un rischio, perchè la libertà è un rischio, e perchè la salvezza è un rischio. « Lo Stato deve armare il cittadino contro sè Stato... Lo Stato deve cercare di rendersi inutile ». Così fa il maestro vero. Altrimenti lo Stato sarà un altro attributo, l'attributo collettivo, della materia.

SOMMARIO

Editoriale - Lo stato è un rischio?

Letteratura

F. CASNATI - *Senso della letteratura italiana*
R. FRATTAROLO - *Ritratto di Federico Tozzi*
U. RIZZITANO - *Taha Husein maestro della cultura egiziana*

Arti-Scienze-Storia

V. MARIANI - *Arte religiosa nella Francia contemporanea*
L. PARETI - *Origine e storia del nome d'Italia*
PHYSICUS - *Una nuova concezione del moto nella visione del mondo fisico (II)*

Cinema - Musica - Teatro

V. CAJOLI - *Il teatro Hébertot*
L. CORTESE - *Manon*
V. INCAUDA - *La radio: « Angeli e colori »*
D. ULLU - *Funzione sociale della musica*

Problemi dell'educazione

L. COSTANZO - *Educazione e rivolgimenti*
M. GENTILE - *L'autogoverno nella scuola*

SIMULACRI E REALTÀ

I FOSFATI CI SARANNO SEMPRE

Si deve alla sola volontà del Lyautey la creazione del porto di Casablanca. Tutti quelli con cui il maresciallo parlava di questo suo progetto, lo guardavano con quello stupore reverente che è la traduzione esatta di un giudizio raccolto tutto in una parola: pazzo!

Dieci anni più tardi il Lyautey visitava il porto. Era fiero del suo vaticinio e della realizzazione di un progetto giudicato da tutti un onesto delirio. Il porto era divenuto la gloria del Marocco.

Accompagnava il maresciallo un ufficiale che si era segnalato per le asperrime critiche, tutte irte di dati, alla idea fissa del suo superiore. Dinanzi all'evidenza gli imbecilli hanno sempre una controevidenza. Ed essa si snodò a scatto in queste parole: « Sì, generale, ma ci sono stati i fosfati »! Una perorazione ellittica del proprio vecchio punto di vista: un dire e un sottintendere che la follia del generale era stata corretta dalla fortuna della scoperta dei fosfati, cui il suo gallonato superiore non aveva pensato; una riprova che si era nel giusto e nel razionale, che non si deve fare assegnamento sull'incognito, quando si qualificava per follia l'impresa del Lyautey.

Il quale, replicando, disse a quella macchina calcolatrice con sciabola e speroni: « Figlio mio, nella vita, ci sono sempre dei fosfati ».

Sì, diciamo noi: tanti fosfati nella vita, e così poco fosforo nella testa.

LA MALATTIA BLU

Si tratta di una minaccia mortale che pesa sui piccoli, per la malformazione dell'apparato circolatorio.

Una tecnica operativa complicatissima può salvare i piccoli condannati. Ma occorrono chirurghi specializzati ed ospedali appositamente attrezzati.

E' quindi con un pò di malinconia che apprendiamo come i primi ad esser commossi per questa minaccia siano stati i padroni del circo Amar, i quali hanno destinato una somma di 50 mila franchi, da prelevarsi ogni sera dagli incassi, all'opera pietosa.

Gente, quella del circo Amar, che pratica con le belve feroci e magnifiche, dimostra tanta sensibilità di cuore? Se chi esercita altra attività tra gli uomini non ha sentito lo stesso impulso generoso, è da credere che i bramiti delle belve debbano avere un potere emolliente particolare. Sarebbe quindi buon consiglio portare i duri di cuore al circo Amar. E poi facciano le tigri, i leoni, le iene, i serpenti, ecc. Se l'intenerimento non si verifica quando quei duroni assistono agli esercizi delle belve, si può pregare il direttore di consentire ai medesimi di passare qualche ora a tu per tu con qualcuno dei rappresentanti più crinuti del circo.

Forse un po' di paura... blu, farà pensare alla malattia blu.

Siamo sicuri che dopo la cura, i duroni rientrati in casa, comincerebbero a vendere le pelli su cui poggiano i piedi, le pellicce e persino le volpi argentate. Una non difficile associazione d'idee, produrrebbe una sensibilizzazione, una allegria, per cui sarebbe insopportabile alla vista tutto ciò che richiama zanne e denti.

E anche le borsette di tartaruga, le innocenti borsette di tartaruga avrebbero fine analoga, perchè sappiamo, o cominciamo a sapere, che la paura è... totalitaria.

SE L'ALGAROTTI VIVESSE

« La Spagna e la Russia sono forse i due meglio posti paesi per divenire signori del mondo; l'una a cavaliere dell'Oceano e del Mediterraneo, naturalmente padrona dello stretto, e dietro difesa dai Pirenei, con quegli stessi vantaggi nel mondo moderno, che avea nell'antico l'Italia; la Russia a cavaliere dell'Asia e dell'Europa, inaccessibile da vari lati, e che in altri ha per fortezze la debolezza dei vicini, e che facilmente può dilatarsi da quella banda, dove il farlo sarebbe del maggior suo vantaggio. Ma che può far l'una con sei in sette milioni di abitanti? Ne l'altra può intraprendere moltissimo, non arrivando ad essere, così popolata come la Francia, quando in grandezza la supera ben due volte ».

Eh caro conte Algarotti, dal settecento il mondo è cambiato.

Eh, caro contino, come vi chiamava il Baretti, la Russia ha ancora quelle fortezze di cui parlavate, è sempre a cavaliere di due continenti, ma ha oggi una popolazione che sta a quella della Francia come il volume di una grossa botte a quello di uno di quei flaschetti di Chianti che si vendono sul marciapiede delle stazioni.

E allora? Ma allora caro conte o contino, se vi è possibile, aggiornatevi: cosa non facile, perchè anche un'anima viva, come siete voi certamente, dinanzi a quel tal sipario si deve fermare ed attendere. Quanto?

UN MAESTRO DI BALLO

La sorte della filosofia è davvero singolare. Scacciata dagli uomini cosidetti pratici, viene poi dai medesimi suoi nemici ricercata per dare dignità alla prassi.

Un maestro di ballo già ai tempi di Jourdain voleva convincere il suo allievo esser l'arte della danza la base vitale di ogni umano sapere: « Da dove muove l'errore nella vita? Da un passo falso. E donde proviene il passo falso? Dal non saper danzare ».

Come quel maestro di ballo opinano tutti gli adoratori della prassi e della specializzazione. Voi potete esser salvi, se... La varietà dei se è in mano dei ciarlatani, che sono molti ma sempre insufficienti alla bisogna, dato che non sono rari coloro cui son necessari molti ciarlatani specializzati.

La più grave tentazione dello specialista è quella di tramutarsi in ciarlatano.

Varius

SENSO DELLA LETTERATURA ITALIANA

Una grande frase dell'*Ecclesiaste* (III, 3), « tempo di edificare », aveva suggerito a G. A. Borgese anni fa, nel pieno chioccolare del « favellio frammentista » e della « querimonia crepuscolare », una risanatrice formula critica alla quale egli cercò, per suo conto, di adeguare le sue ricerche dei valori vitali della letteratura nostrana e straniera.

La formula riapparve qualche anno dopo, e precisamente nel 1931, — come principio direttivo dell'indagine, — in un saggio del critico su *Il senso della letteratura italiana*: brevi pagine che misero lo scompiglio tra le schiere allora baloccanti degli strapaesani e degli stracittadini: buffe comparse di seconda fila sulla squallida scena letteraria dalla quale era ormai assente, per vaneggiamento senile, anche l'ultimo « protagonista ».

Uno schema, lo disse l'autore; non una storia. Uno schema, tuttavia, che includeva una volontà, un programma, una testimonianza di ciò che lui, e altri critici, prediligevano nel passato, speravano dall'avvenire della letteratura italiana.

L'assunto del libretto era ben definito, e oggi, a venti anni di distanza, nella perdurante anarchia del mezzo espressivo e nel pieno farnetico del costrutto razionale e morale, la sua lezione è più che mai pregnante. Perchè l'« esigenza del costruito, del grande, del perfetto e del finito », — e dicasi pure « esigenza dell'architettonico e sublime », — non solo era indicata come legittima nella tradizione poetica italiana, da Dante e prima di Dante a ieri; ma, in essa poesia, più costante ed esclusiva che in ogni altra poesia.

Lo spirito dominante della letteratura italiana può essere chiamato trascendente e sacro. Il suo tema essenziale, finchè si è mantenuta sui vertici, è quello del Giudice e della Vergine: protagonista, il Cristo vincente della *Divina Commedia* e del *Giudizio Universale* (o, in sua vece, il santo, l'eroe morale che lo imita); eroina, la beata Beatrice. Quella letteratura s'alderge d'improvviso, ai suoi inizi, con la cattedrale non più superata della *Divina Commedia*. Con Dante è posta fin da principio una terribile regola, un pauroso esempio a tutta la discendenza poetica. Perciò, sempre un ambizioso tendere verso quei risultati supremi, e sempre un pericolo di rimanere quasi esuli dal clima poetico italiano quando l'ubertà dell'analisi, la fecondità dell'osservazione realistica o il compromesso sterile con le poetiche del decadentismo sedurrebbero verso altri stili il poeta.

Ma fin dal principio si rivela anche una disarmonia, si comincia a sentire nella nostra letteratura un secondo accento. Esso ha la sua prima voce (ma solo come turbamento e contrasto) nel Petrarca. Sempre, poi, questo doppio suo modo di manifestarsi, si ritrova nella letteratura dei successivi secoli: « l'uno mistico e trascendente, l'altro negativo e ateo; l'uno di entusiasmo alieno dalla realtà contingente, l'altro di peccatrice e rilassata soggezione al reale; l'uno dantesco e romanico, l'altro boccaccesco e barocco ».

Questo squilibrio e turbamento, questo « doppio rigore di dogmatismo estatico e di negazione disperata » (nemmeno nel Manzoni il Borgese consente un ritrovato o raggiunto equilibrio), spiega in certa misura le critiche e le interpretazioni opposte che si son date della letteratura italiana. In essa è debole il senso prosaico: l'interesse, la curiosità osservatrice, l'amore paziente per la vita storica e contingente, per l'attuazione drammatica e progressiva del divino. Essa mirò sempre al maestoso, al definitivo, al sacro. La sua limitata popolarità « si spiega più compiutamente con le sue altezze, con l'aria rarefatta in cui si sviluppò. Dai suoi temi di vita interiore, dalla sua travagliata resistenza vengono le solenni riuscite, i capolavori ieratici, e insieme le sue sterilità, le sue incompiutezze, il suo spesso risorgente malcontento di sè ».

Questo per il passato; ma l'avvenire? Coi nomi che cita il Borgese non va oltre il tempo della conclusa unità nazionale, e certo, se mettiamo a parte il Carducci, il Verga e, per certi aspetti, il D'Annunzio, era difficile, dopo quel tempo, indicare nomi di sufficiente spicco, in cui mostrare la continuità e la persistenza dell'una o dell'altra delle due tendenze. Forse bisognava con più coraggio riproporre il Pascoli contro l'oltraggio crociano.

Come programma, il critico cerca quale può essere, nell'avvenire, la continuità di quel passato. « Perchè lo stile poetico italiano, — egli diceva, — rimanga fedele senza mutamento alla tradizione, i poeti italiani dovrebbero vivere inconcussi nel sistema teologico, politico, morale, da cui nacquero lo stil nuovo e Dante ». Ma se è mutato l'animo, mutano con esso le forme: e guardando alla realtà del suo tempo, pensava il critico che « la letteratura italiana odierna, senza essere futurista, vuole il futuro, e del suo carattere secolare vuol farsi una ragione di continuità progressiva ». In che modo? Nella ricerca, — come la chiamava il De Sanctis, — degli elementi reali della sua esistenza. O meglio, — precisa il Borgese, — nella costruzione di abitabili case intorno a quella cattedrale smisurata, a quel palazzo di giganti che è la letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento.

La metafora non va presa alla lettera, chè, un po' che la si sforzasse, si rischierebbe di arrivare a un miserabile ideale a serie come nella produzione tecnica. Voleva dire il critico che la letteratura italiana, considerata nel quadro di quella che i romantici chiamavano *Weltliteratur*, può dagli altri apprendere « il gusto della realtà, dell'analisi, della prosa » (tipico, in ciò, l'esempio e l'esperimento manzoniano sempre attivo e operante); mentre potrà dare il modello, tramandato al futuro quella che fu costantemente la sua qualità maestra: « l'aspirazione alla suprema armonia, all'ordine eccelso, all'arte come trasfigurazione dell'uomo e figurazione di Dio ».

G. A. Borgese, riprendendo il metodo della critica romantica, riaffermava, pur dopo il Croce, la sua certezza nella possibilità e necessità di fare storie letterarie e nazionali; ma in quelle storie cercare una linea di svolgimento, una legge costante, un particolare segno e carattere. Quale sia questo « segno » per la letteratura italiana abbiamo visto. E', finalmente, un segno di nobiltà. Fatta eccezione per le storie erudite e scolastiche, — schieramento sterile di nomi e di titoli, — parecchie delle storie in cui si è cercato il « senso » della letteratura italiana (e anche la maggiore di esse), arrivavano a implicite conclusioni di fallimento e decadenza.

Ma era naturale, perchè troppo spesso, il pregiudizio antireligioso accettando (sia presso i positivisti come presso gl'idealisti), non si volevano vedere i valori veri, e la linea progressiva dello « spirito » si faceva passare su prominenze che erano qualche volta mucchi di letame; e dopo i mille anni di estasi rassegnata del Medioevo, si cercavano le manifestazioni di quello « spirito » nelle scurrilità dei novellieri, e si segnavano come punti di riferimento di quello « spirito » in cammino il Folengo e l'Aretino, Pasquino e l'Accademia negli anni in cui giganteggiarono un Paolo III e un Pio IV.

Borgese riadditava le cime. E a guardarlo di lì, il vecchio panorama, steso dalla lirica della Corte sveva alle *Odi barbare*, — secondo il pigro schema sempre accettato fin qui, — muta aspetto profondamente.

Francesco Casnati

RITORNI

Nella « Revue des deux mondes » Bourget-Pailleron ha pubblicato un panorama della letteratura francese nel primo cinquantennio del secolo: uno sguardo molto rapido per il quale talune informazioni, più che dimostrazioni, risultano di molto interesse.

Dice dunque il Pailleron: « Si può predire senza rischio che una revisione dei valori sarà fatta di qui a poco e che essa ci condurrà a un nuovo classicismo. Non si creda che la nostra letteratura vi perderà la sua freschezza. Al contrario, essa ne troverà una vera invece di quella falsa che si pretende di imporle ».

In realtà, se si parla di classicismo come conseguenza di una revisione di valori umani, oltre che estetici, vuol dire che il problema è visto nella sua integrità. La poesia può acquistare freschezza con un ritorno al classico solo se esso è considerato come una revisione delle dottrine estetiche in quanto espressione di un orientamento spirituale, più che diffuso, comune a tutto il pensiero moderno.

In tal senso è forse errato — o per lo meno non utile — parlare di nuovo umanesimo. Meglio sarebbe (qualora ci si intendesse sul valore dei termini) parlare di una nuova classicità.

INTRODUZIONE AL ROMANTICISMO

Il problema del preromanticismo ha interessato un pò tutti i nostri critici dagli stessi collaboratori del « Conciliatore » (che parlano del « Caffè », del Cesarotti, del Baretti, ecc. con stima) a Croce e al Binni. Ma è un problema che variamente è stato inteso e ancor più variamente risolto. In verità se le vie percorse sono diverse, il punto d'arrivo è sostanzialmente lo stesso: la constatazione nel secondo settecento di uno stato di disagio delle forme tradizionali, la rottura di un accademismo retorico che aveva ingentilito, impoverendo, forma e contenuto. Nè vale la pena rilevare gli urti contro questo formalizzarsi del sentimento poetico, perchè quelli, se mai, giustificano lo stato di questo. Il Bertana, il Natali, il Croce e il Flora, il Binni, a parte i tanti studi particolari e più ristretti che sono stati compiuti, sono i critici che più largamente si sono occupati del preromanticismo. Converrà quindi accennare alle loro posizioni per precisare più chiaramente lo svolgersi della critica. Il Bertana si occupò del preromanticismo in un lungo saggio, « Arcadia lugubre », condotto con larga conoscenza del settecento e con mano esperta. Egli tocca di molti poeti e di ognuno sa fissare i versi e le espressioni più significative. Così, per fare qualche nome, tratta di Manara, Paradisi, Pompei, Pignotti, Cerretti, Rubbi, Laviosa, Durando, Prospero Balbo, D. Saluzzo, A. Viale, ecc.; e in tutti appunta i temi lugubri ed orridi o malinconici. La sua ricerca parte dalla convinzione (e in parte giusta, trattandosi di motivi che non nascono, ma vanno via via formandosi, che quella sentimentalità triste o dolorosa può allacciarsi alle « incipienti disposizioni malinconiche dell'età precedente », non solo, ma che essa sentimentalità non fu originata (il Bertana giustamente, ripeto, combatte il concetto di nascita dei motivi spirituali dagli esempi d'oltralpe, ma che fu essa, nativa italiana, ad incontrarsi con questi. Si salvavano così i presupposti del romanticismo nazionalistico, cari a quell'età, e in particolare si difendeva la tradizione classica paesana dell'Italia, come voleva il carducciamesimo contro le mamie cosmopolitiche. Dietro però queste ragioni, si ottenebrava il senso più vero e profondo del romanticismo. Sarà utile riferire la pagina centrale del saggio del Bertana: « Che la maniera d'Ossian o del Young, p. es., piacesse ai nostri e fosse da essi seguita unicamente perchè era insolita e veniva di fuori, non parmi credibile; più verosimile a me pare invece che quelle maniere di poesia, così remote dalla nostra tradizione letteraria e così, in apparenza, contrastanti colle più comuni manifestazioni del temperamento italiano d'allora, rispondessero tuttavia a certe latenti disposizioni degli spiriti, appagassero certi sentimenti in formazione, ch'esse contribuirono poi a sviluppare. La letteratura riflette e spiega l'ambiente in cui sorge e su cui, alla sua volta, agisce, ma non lo crea: nessun seme alligna in terreno non preparato a riceverlo. La poesia bardita e la sepolcrale (la cui storia si svolge parallela a quella dei drammi lagrimosi e delle eroidi, che per altre vie stemprarono la sensibilità del secolo declinante non sono — avvertiamolo subito — il romanticismo; però di questo preannunziano alcune tendenze e ne preparano in qualche modo l'avvento. Orbene, il romanticismo — che non nacque solo di teoriche letterarie opposte alle antiche, che non fu solo rivoluzione di forme, e diede all'arte del secolo XIX sostanza nuova, attinta a nuovi stati della coscienza, a nuove concezioni della vita — com'ebbe in Italia, lungo il Settecento, la sua preparazione dottrinale in certe audacie della critica, deve averci avuto anche qualche lontana preparazione psicologica; e quella sentimentalità triste e dolorosa che fu uno dei suoi caratteri, non spuntò certo improvvisa, ma si svolse, almeno in parte, dalle incipienti disposizioni malinconiche dell'età precedente ».

Il Natali, nel suo « Settecento », accetta, nel suo insieme, le conclusioni del Bertana e ancor più tende a minimizzare l'influsso delle letterature straniere, escludendo che la preponderanza della maggiore di esse, cioè la francese, sia avvenuta prima del 1796. In una parola l'influenza letteraria si determina pienamente, per le vie del preromanticismo, in Italia solo al tramonto del settecento, rimanendo così tutti i movimenti e i motivi di questo fuori dall'ombra della imitazione. Tutt'al più la letteratura preromantica straniera in genere può aver contribuito prima di quella data « a meglio determinare i sentimenti di vaga malinconia fluttuanti nelle anime tediate dalla mediocrità dei cicisbei e dei sedicenti « spiriti forti ». E non solo essa fu accolta da noi come stimolo e non come avvio determinante, ma anche subì degli « accomodamenti » e delle « limitazioni ». Se da una parte suggeriva qualcosa, dall'altra essa rimaneva irradiata. Nel primo caso a noi poteva derivare un arricchimento della « cultura », nel secondo si veniva a salvare la formazione della nostra letteratura, che « viva » diveniva solo per virtù dei suoi figli. Per questa ragione il Natali traccia rapidamente i precedenti di ogni elemento e motivo preromantico, ritrovandoli in autori del sei e settecento.

Così contro le regole arbitrarie e irrazionali o le presunte unità aristoteliche, prima ancora del Manzoni, avevano scritto nostri scrittori dal Martello al Carli, dal Metastasio al Baretti; o contro la mitologia già furono, per rimanere al settecento, Muratori, Becelli, Salvi, Cotta, Salandri, G. A. Volpi, Tagliazucchi, ecc. Dottrina e forza di persuasione non mancano al Natali, anche se l'aver accettato la « cultura » e non gli avvii che da essa naturalmente possano scaturire e lo aver distinto quella dalla « letteratura » ci sembrano cose da non tenere distinte, ma da intendere invece in salda unità. Del resto per quel che riguarda i « precedenti » del preromanticismo o anche delle teorie romantiche il Toffanin e lo Scherillo si sono riportati all'età della rinascenza, e il Rizzo, per uno dei motivi più significativi (il sepolcralismo), si è spinto fino al Medio Evo. Ma se il critico avesse allargato la sua indagine (il che ha fatto solo in minima parte) avrebbe trovato che anche latini e greci avevano anticipato toni e motivi della poesia sepolcrale. E certo se rimaniamo solo nel campo dei motivi, non può meravigliarci sentir chiamare il Tansillo, ad esempio, uno « dei più romantici dei nostri poeti cinquecenteschi », e il seguente sonetto voce di romanticismo:

precipitosi sassi, alti dirupi,
che minacciate al ciel; profonde grotte,
d'onde non parton mai silenzio e notte:
ter. che gli occhi d'atra nebbia occupi;
precipitosi sassi, alti dirupi,
ossa insepolte, erbose mura e rotte,
d'uomini albergo, ed ora a tal condotte,
che temon ir fra voi serpenti e lupi:
erme campagne, abbandonati lidi,
ove mai voce d'uom l'aria non fiede;
spirto son io dannato in pianto eterno,
che fra voi vengo a deplorar mia fede;
e spero alfin con dolorosi stridi,
se non si piega il ciel, muover l'inferno ».

Questa catena di riferimenti, che in alcuni critici s'intonava al metodo della ricerca delle fonti, fu disarticolata dal Croce, in varie note su autori del sette ed ottocento, e dal Flora nella sua vibrante « Storia della letteratura italiana ». Siamo in saggi liberi da qualsiasi rapporto di continuità e di svolgimento, ove i motivi, visti in se stessi, sono considerati rappresentativi della personalità particolare del poeta. Si scioglie così il senso di « storia » come genere, e se ne costruisce un altro a significazione della storia intima di ogni singola personalità poetica. E' data così la possibilità di cogliere in più liberi accenti quel che dice veramente la poesia, senza umiliarla a gerarchie e a derivazioni, spesso inutili e sempre esteriori. Se il Flora, sorvolando sul Cerretti, Paradisi, Manara, Varano, Pignotti, Fantoni, ecc., non ci dà dunque una vera storia del preromanticismo, non manca però di raccogliere e preparare testimonianze di questo fluire del sentimento poetico. Così ad esempio centrale è considerata la posizione del Cesarotti più che per i suoi versi, per il valore d'insieme della sua opera. « Egli potè mediare la barbarie poetica illuminata coi lumi della ragione, e salvare l'essenza della poesia, e conservarle con quell'idea del sublime malinconico la vaghezza immaginosa e patetica, senza la quale la poesia sarebbe un fatto di meccanica ragione »; e di lui si riconosce e si afferma la larga risonanza: « L'esperienza poetica del Cesarotti opera sui nuovi poeti non soltanto per quel « méchanisme... pantomime » che egli si vantò di aver dato ai suoi versi, arricchiti di nuovi giri; ma anche per l'indicazione e talvolta scoperta di impasti analogici e richiami segreti tra le allusioni del senso. Anche il Cesarotti ha lavorato per gli ombrosi novecentisti ». Consezienti si trovavano dunque i primi e gli ultimi critici proprio sulla figura e sull'opera del Cesarotti e sulla mediazione dell'Ossian. Il Binni, l'ultimo critico in ordine di tempo del preromanticismo, è su un cammino diverso sia dai primi critici, sia dai secondi. Gli è che egli ritorna al concetto di « storia » del romanticismo, (ma non a quello del Bertana-Natali, che il Croce-Flora avevano rifiutato), in quanto « storia della poetica ». I poeti presi in esame sono gli stessi di quelli già considerati dai primi critici, e forse anche di meno, ma cambia la visione d'inquadramento. Contro il « desanctisiano rinnovamento come prerisorgimento civile e nazionale », il Binni guarda a quel periodo « nei suoi motivi di sensibilità quali si vengono formando in un linguaggio poetico che ne risente l'urgenza e si sforza di accettarli »; ed inoltre egli vuole dare un « senso a quelle presenze di scrittori, di traduttori che ogni testo scolastico riporta dalle vecchie indagini, dai paralleli della scuola dello Zumbini e dello Zanella, dai primi tentativi di « letteratura comparata » senza passare a ricercare il valore di testimonianza nel campo concreto della lingua poetica, in un momento in cui, prima della più decisiva crisi del secondo ottocento, l'aulica tradizione italiana subisce un urto potente sui suoi tipici baluardi di canto metastasiano e di decoro parniniano ». E' per questo che tra la poetica del Parini e del Foscolo-Leopardi, egli trova come uno « spaccato di quella poetica », determinato non solo dal divario dello accento personale, ma, ed essenzialmente, da « un divario di tempo poetico, di cultura letteraria »; per cui in questi avremo i « mezzi di una poetica che tende all'impeto, al movimento sentimentale, non più alla chiara eleganza settecentesca, a quel disegno minuto e preciso. Più al *sublime*, che al *bello*, per adoperare una terminologia dell'epoca ». E di questo esame egli limita il campo quando dice: « Così più di una ricerca su lontani precursori (le ricerche del Quigley e del Robertson sui precedenti italiani del Bodmer) di teorie estetiche romantiche, mi è sembrato importante richiamare l'attenzione sulla viva esperienza di letterati e poeti legati in comunanza di problemi e di tempo in quegli anni ricchissimi di curiosità europeistica ». Non è proprio dunque una ricerca generica di elementi romantici, ma un esame particolare di essi nel tempo di preparazione del romanticismo. La grande resistenza della materia all'acuto critico e proprio qui, in quel voler ridurre a voci del tempo elementi patetici, flebili, lugubri, che sembrano sfuggire ad ogni controllo. Giovò però al Binni l'aver seguito nell'esame il vario atteggiarsi della parola e del sentimento, e non questo o quello isolatamente, ma l'uno e l'altro insieme.

Il nostro esame invece, pagato un tributo d'omaggio al Binni, tien dietro più precisamente ai due periodici (Caffè-Conciliatore), che fissano un periodo della nostra storia letteraria ed avviano a significazioni di idee, cioè a tendenze sostanziate e complesse legate ad interessi particolari di quell'età, quelli che erano generici motivi di canto e di immaginazione. Perciò la nostra è più propriamente storia delle idee tra i due periodici, che, com'è nella loro natura, hanno generato e generano movimenti di pensiero. Anche per questa ragione non ci siamo sentiti di limitare tra quelle due date (1764-1818 i maggiori, Parini, Alfieri, Foscolo) o di essi abbiamo visto solo aspetti particolari e determinati), per eccellenza d'arte e magnanimità di ispirazione sono sempre fuori di una storia delle idee, e abbiamo invece trattato degli altri, spesso, per chiarezza, specificando in schema i motivi della loro partecipazione al tempo. Così com'è il saggio e una prima ricerca di fermenti ed idee, e non esclude, anzi ammette, che altre figure possano aggiungere altre voci ad un'età, della nostra storia letteraria, così ricca e inquieta.

Aldo Vallone

● Tra le ultime pubblicazioni della Casa Editrice Bocca si notano « La personalità umana e la sua sopravvivenza » di F. H. Myers, « Storia e dottrine dei Rosa-Croce » di Sedir, « Teoria del pensiero » di M. Urbani, « Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio » di B. Tamassia Marzarotto, « Le madri e la verità olimpica » di J. I. Bachofen, « La terminologia tomistica dell'interiorità » di R. Busa S. I.

Ritratto di Federico Tozzi

Federico Tozzi appartiene — e ogni giorno più e meglio si scopre — a quella generazione che, partendo dall'immediato anteguerra del « Leonardo » e de « La Voce », di « Lacerba » e de « La Torre », resta nella nostra storia culturale come un fenomeno moralistico e ideologico che nei migliori tradusse soltanto le premesse ad una prova letteraria veramente riuscita.

Qui non è il caso di rivedere la consistenza di quelle tendenze: basti dire che vi appartennero uomini come Boine e Slataper, Michelstardter e Jahier; che dalle loro leve uscì pure con la letteratura d'anima dei primi una rutilante e commossa prova prosastica ed una cultura poetica che si racchiude nei nomi di Campana e Rebora e nella poesia dei « Liguri » da Mario Novaro a Montale; e che infine con Tozzi, che sta in fondo alla parabola, vi uscì il primo tentativo di narrativa che s'inserisca in quegli anni nel filone centrale del nostro svolgimento letterario.

Tozzi nacque a Siena il Capodanno del 1883 e morì a Roma il 20 marzo del 1920. Sono trent'anni, dunque, che se n'è andato per sempre. In pieno fervore di opere, quando già la gloria e il successo cominciavano ad apparirgli non più soltanto un miraggio, Tozzi spariva. Era rimasto un provinciale, e la città non aveva fatto in tempo a imbastardirlo. Giuliotti che gli fu amico racconta di lui che era grasso, grosso, sudicio, sorridente e sgangheratamente sdentato, e che alla sua faccia di frate e di sgherro sapeva sostituire, sol che uno gli avesse dimostrato amore, un aspetto di bontà infantile che faceva specie. Era figliuolo di Ghigo del Sasso, « un quintale e mezzo d'omo — scrive il Giuliotti — con certe mani che, se le chiudeva, diventavan magli e un'antica e rinomata trattoria alle proprie dipendenze dove, una volta, mangiando le paste asciutte, mi ricordo di essermi trovato in bocca, assai ben lessato un moscone. Il ragazzo che non riesceiva nè a risciacquar bene i bicchieri, nè a fare il conto agli avventori, nè a pigliar la licenza tecnica, ed era, per giunta, di modi strani e di faccia sgherra, veniva considerato dalla clientela fissa della trattoria... come uno squilibrato, con qualche venatura di delinquente, che sarebbe finito a dir bene in un manicomio criminale ». E Borgese aggiunge che Federigo era scontroso e senza grazia. I coetanei quasi mai gli furono benevoli, la sua intelligenza, « che si divincolava con cautela contadina dalle pistoie fra le quali in una casa troppo umile era sorta, pareva invece tarda e cieca; e il suo cuore, ch'era chiuso per paura e per tenerezza, pareva cattivo. Da un rozzo ceppo popolano era venuto un virgulto malato ed ogni aria lo feriva ». La sua adolescenza fu ancor più deserta quando la mamma morì e il padre gli dette una matrigna; adolescenza dunque davvero indolorita, come se la sua carne avesse conservata una memoria incancellabile della pena con cui era stata partorita. Il resto è noto; orfano presto anche di padre, già con moglie e figlio da mantenere (aveva sposato Emma il 30 maggio 1908 e il 4 maggio dell'anno dopo gli era nato Glauco), polverizzata la proprietà lasciatagli dal padre per la sua fiacchezza e intemperanza e quel suo amore per i libri che ormai — ridicolo per quanti lo conoscevano — lo soffocava fra le rinuncie più dure e il solo conforto della sua compagna, Tozzi ormai giunto ai suoi trent'anni non viveva che di silenziosi entusiasmi e di macerate speranze. Aveva da solo studiato il latino, gli scrittori toscani, quelli specialmente del due e trecento. Aveva letto Cecco Angiolieri, Platone, le Mitologie orientali, Stirner, Stendhal, Verlaine, senza ordine e disciplina, e aveva consumato un numero inverosimile di taccuini, sentendosi nato a comporre inverosimili capolavori. Capolavori non furono le prime cose di Tozzi; non aveva un metodo certo, un atteggiamento quadrato che si prestasse a ripetizioni sicure, a rielaborazioni non equivoche, ma certo aveva del suo, Tozzi, e sarebbe entrato, si vedeva, da padrone nel dominio dell'arte. Nell'11 aveva stampato una raccolta di sonetti e ballate, « La zampogna verde », nel '12 gli editori Giuntini e Bentivoglio di Siena gli pubblicavano un'antologia di antichi scrittori senesi, dai primissini fino a Santa Caterina, nel '13 Formiggini a Genova gli stampava « La città della Vergine », poema ispirato alla sua città. E già collaborava all'« Eroica », uscita nell'11, al « San Giorgio », di Bologna, nata l'anno dopo, e fondava « La Torre » con Giuliotti. Ma sempre, anche quando — anzi più che mai allora — si trasferì nel '14 a Roma, la miseria lo perseguitò. Nessuno lo conosceva, nessuno aveva sentito parlare nè dell'*Eroica* nè della *Torre*, e quando presentandosi egli a più d'uno come l'autore de « La città della Vergine » portò in giro per la capitale, come nota Paolo Cesarini, con inutile e disperante fatica il suo gran corpo di fattore e i suoi riccioli biondi, fatalmente gli colò addosso l'ovvio soprannome « quello della cera vergine ».

Strano destino! « Allora si accorse che ciò che aveva fatto, scritto, detto, pubblicato in passato non aveva valore di vetrina ma di polpa; valeva non per la fama che credeva d'aver conquistato e che invece non esisteva, ma come « allenamento », come fatica necessaria, sottintesa e oscura al lavoro che solo ora poteva avviare. In testa naturalmente Tozzi custodiva quel che custodiva; ma se prima ciò gli dava la febbre, l'amara follia della gravidanza letteraria, il terrore di non fare in tempo a dire la sua parola, lo spettro infernale della mania di persecuzione; ora vedeva che ogni cosa vuole il suo tempo, che chi ci sa fare trova sempre il mezzo di bucare e che perciò non c'era che da insistere, da resistere sulla breccia e piegarsi a qualsiasi incombenza ».

Così a poco a poco ebbe, anche a Roma, degli amici, cominciò a frequentare le redazioni, sempre povero in canna ma forse più sereno. Abitava in una casaccia squallida e nuda di Via del Gesù, ove nemmeno aveva un asse di legno da tenervi i suoi libri. Poi venne la guerra. Arruolato nella Croce Rossa, tranquillo per la paga sicura, che gli permetteva di sfamare la sua famigliola, poté darsi tutto ai suoi sogni d'arte. Nel 1917 usciva presso Treves « Bestie » che Borgese gli tenne a battesimo. Nel '19 apparve « Con gli occhi chiusi ». E intanto veniva pubblicando novelle sui giornali, e già si provava al teatro: « Gente da poco », « L'Incalco », « Le due mogli », e finiva « Il podere » e i « Ricordi di un impiegato », e dava gli ultimi tocchi a « Tre Croci ». Si riattaccava. Presentiva la gloria, che gli venne, beffarda, dopo morto.

Mi piace chiudere queste brevi notizie con le parole di Borgese: « Sembra che quella pausa di gioia l'abbia ucciso. Stette per molti giorni fra la vita e la morte, con febbre altissima e respirazione soffocata. Diceva: Tre Croci, e indicava se medesimo, la moglie e il piccolo figlio. Ma nè lo strazio della famiglia che lasciava in strettezze, nè quello atrocissimo dell'opera spezzata gli vietarono di appressarsi alla fine interamente consolato nel Dio della sua fanciullezza, che non gli s'era affatto oscurato e ora gli ricompariva in piena luce nel trapasso. Diceva, con una quietudine che a quanti lo assistettero parve santa: Sono nelle mani di Dio. Era pallido, bianco, pesante, e gli era cresciuta la barba biondastra. Il venerdì e il sabato, 19 e 20 marzo, fu dichiarato fuori pericolo. Ma egli, sebbene il medico fosse eccellente, non ci potè credere. A tarda sera del 20 la febbre galoppò, e il respiro divenne rantolante. Spirò all'alba del 21, ch'era la Domenica di Passione. E' seppellito a Siena ».

Il primo giudizio su Federigo Tozzi fu coinvolto nel giro del postumo moralismo critico del Borgese, quando il vitalismo neoromantico dell'anteguerra andava ormai prendendo un aspetto culturale e polemico. Si è detto dai più che quello fu un giudizio quasi di circostanza, che per valutare l'opera di Tozzi non si può ricorrere così semplicemente a un criterio esteticamente impeccabile come quello che non ha stentato a rivelare la scarsa consistenza

(Continua a pag. 8)

Renzo Frattarolo

ROUAULT « Immagine di Cristo »

L'ARTE RELIGIOSA

nella Francia contemporanea

La Francia, crogiuolo di correnti artistiche moderne, già da tempo è giunta a diffondere anche nell'arte religiosa un gusto assai più libero che altrove e ad ammettere, nelle chiese, manifestazioni plastiche, d'arredamento e di «orredi liturgici della più spregiudicata espressione. Ciò che sembra dovuto ad una forma quasi rivoluzionaria e polemica, a guardar bene, è frutto, invece, della tenacissima tradizione gotica francese, che, dall'architettura chiesastica agli ostensori, agli stessi parati da Messa, di quando in quando torna a rampollare: l'altro ieri in uno stile non lontano dal floreale, oggi in un esasperato ripensamento del gusto dugentesco e trecentesco, in contemporaneità dell'atteggiamento neo-mistico e «purista» di tanta fletteratura religiosa e dello stesso teatro, che si ispira volentieri ai «Misteri» medioevali. Con ciò abbiamo implicitamente nominato Paul Claudel e la sua attualità attraverso un riecheggiare, prezioso e sensibilissimo, dello spirito medioevale filtrato nel complicato ambiente culturale dei crepuscolari.

«Ma — ci si potrebbe chiedere — perchè si viene a parlare del fervente e profondo poeta cattolico, umile pellegrino a Roma, in una nota d'arte figurativa»?

Rispondiamo: non è a caso che le due Ambasciate francesi, con il concorso della Direzione Generale delle Belle Arti proprio in questi giorni in cui il mondo delle lettere e della religione è commosso per l'atto di fede artistica e la testimonianza religiosa recati a Roma da Claudel, abbiano inaugurato al Palazzetto Venezia in alcune sale del Museo, una esposizione di libri e oggetti d'arte religiosa in Francia nel 1950.

Anche se i due fatti vadano intesi indipendentemente c'è una comune atmosfera che li lega ai nostri occhi: e questa è, appunto, la manifestazione d'una aspirazione religiosa nel nostro mondo moderno, aspirazione che non teme di vestire le forme del tempo in cui viviamo e d'interpretare il gusto attuale, nella poesia e nelle arti.

E sarebbe davvero interessante il paragone, se ci fosse modo e tempo di accennare alle molte analogie estetiche che una sensibilità avveduta può cogliere fra la raffinata stilizzazione teatrale e poetica di Claudel e la quintessenza del gusto d'arte che, non soltanto Rouault, Matisse, Chagall, ma i molti ideatori di arredi sacri, di pianete, di paliotti dimostrano in questa sintomatica rassegna, accanto agli illustratori di libri sacri e di antiche leggende religiose.

E', intanto, lo stesso clima artistico maturatosi attraverso una cultura intellettualmente scaltrita, nutrito da una visione del Medioevo alla quale, invece d'esserne estranea, la stessa ricerca filologica e critica, contribuì, efficacemente, determinandone gli spunti essenziali. Tutto il mondo fine-ottocento che si mostrava stanco d'una ormai effimera «modernità» nel ricorrere al gusto dei primitivi s'incontrò, in Francia, di nuovo col grande Medioevo delle Cattedrali gotiche, dell'«Ange au sourir» del «Beau Dieu» e, tramite persino la scultura negra, con la plastica romanica dopo il mille e i grandi cicli d'affreschi che poi furono così acutamente illustrati da Henri Focillon.

Così, la critica letteraria d'un Bédier e quella storico-artistica di E. Mâle, di Focillon, si trovarono ad essere contemporanee al gusto di Maurice Denis, dell'ultimo Bourdelle, persino di Gauguin dall'esotismo del quale discende la possibilità di guardare all'alto Medioevo come ad una terra vergine, da riscoprire e da esaltare.

La rapidissima diffusione di questo gusto che stranamente è comune tanto ai «Fauves» quanto ai neo-primitivi religiosi, contribuì a creare quell'atmosfera di accettazione senza reticenze anche nelle sfere meno colte del pubblico e dei fedeli, fino al punto di rendere non solo desiderabili, ma piacevoli, le ingenuità ricercate degli illustratori di libri di preghiere, i disegnatori di cartoni per gli affreschi delle nuove chiese, le nuove suppellettili dell'altare.

Di qui l'aria candida e leggermente infantile di tutte queste manifestazioni scelte per la mostra attuale, che sono (giova ripeterlo) appena un piccolo saggio di quello che è, oggi, il comune linguaggio dell'arte religiosa in Francia.

Il «balbettio» di quest'arte colorisce di grazia la «Natività» d'un arazzo tessuto a colori tenui, dall'azzurro al rosa spento, d'un disegno stilizzato e favoloso, tinge di sè i Crocifissi pseudopaesani e le rustiche edicole di ceramica smaltata.

La Francia deve ai primi architetti di cattedrali «razionali» in cemento armato quel ripensamento del gusto gotico che oggi vediamo così diffuso nelle opere che abbiamo sott'occhio: ma deve al «purismo» e, più assai, alla fervida operosità di maestro, di Maurice Denis, lo slancio verso l'interpretazione moderna della tematica religiosa e della decorazione sacra.

Ora, tuttavia, a Maurice Denis si sono sostituiti Matisse, Chagall, ma soprattutto Rouault ed è quest'ultimo, infatti, che domina l'interessante mostra d'arte religiosa. Nelle vesti liturgiche si avverte, invece, uno sfoggio decorativo assai libero e, nell'accostamento dei colori, spesso contrastante in un complementarismo di tinte piatte, a ritaglio. Tranne rare eccezioni, questo gusto del ricamo a colori smaglianti, racchiusi entro forme geometriche, suggerisce un'espressione poco intima e, per così dire, «devota»: è nato, s'intende, per cerimoniali in cui, tra le esigenze di rito figurava anche in antico la «spettacolarità». Cosa che s'avverte pure in certi ostensori a forma specchiata, che sfruttano la luce nei suoi lampeggiamenti sul metallo: un gruppo di calici e pàtene, invece, in oro e avorio si mantengono in linee sobrie, per quanto modernissime; ed è appunto in questi nobili arredi che va riscontrato il maggiore raggiungimento di stile.

Qualche esempio di arazzo con scene religiose ci ha richiamato alla nobile industria artistica di Aubusson, rianimata da pittori e disegnatori della più ardita tendenza attuale, mentre l'illustrazione del libro, assai varia, mostra spesso una grande dignità di rapporti tra editoria grafica e disegnatori. Il gruppo di «bianco e nero» di Rouault richiama, come è ovvio, la maggiore attenzione, anche perchè rincalzati da begli esempi di smalti ideati dallo stesso artista, e da vetrate delle sua scuola.

Questo singolare e importante maestro moderno è tanto più efficace quanto più si accosta al gusto della vetrata romanica e gotica: c'è in lui, in questi casi, una presa di contatto così compiuta dell'antica stilizzazione delle forme e dei colori che ne conseguono effetti di forte emotività.

Le litografie in nero, di grandi dimensioni, sono tutte ugualmente squadrate, come ideali figurazioni arcaiche, entro ritmi ridotti ad una cifra larga e volitiva. I neri fortissimi di Rouault circondano implacabilmente la forma plastica, come nei rilievi romanici anteriori al Mille: l'artista se ne mostra innamorato al punto di creare, nelle sue composizioni, altrettante «formelle» di immediata espressività. I rari saggi pittorici, con la loro crudezza tecnica e l'effetto d'antico affresco semi-distrutto, hanno uno strano fascino, anche quando la semplificazione delle forme e dei colori giunge al massimo sopportabile: c'è un «Volto di Cristo» quasi più grande del vero, ostentato nel suo primitivismo integrale che sembra opporsi, polemicamente, a tutto ciò che un simile tema aveva fruttato di sdolcinature e sentimentalismi nella pittura dell'Ottocento. Non sai bene se pensare alla pittura abissina o ai mosaici del IV secolo, e t'accorgi che persino nella fattura a spatola e a pennellate popolaresche è legato l'istintivo gusto di questo barbaro raffinatissimo, al quale tutto si potrà rimproverare tranne la coerenza della sua maniera.

Il «sognante», l'«innocente» Chagall ci si mostra in numerose incisioni in rame e in un grande acquarello, dove la goffaggine è assunta a valore di stile, come in una primaverile fantasia fanciullesca: i suoi celebri angeli sono batuffoli di bambagia sospesi a invisibili fili e ondeggiano su nuvolette azzurrine e rosee, per la gioia dei moderni, stanchi palati.

Nelle acqueforti egli è, talvolta, gustoso per le trovate compositive ed è strano seguire in una natura così innocente, persino dei richiami al vecchio Rembrandt, forse favoriti dalla tecnica, usata pittoricamente.

Crediamo, ora, che sarebbe assai utile promuovere qualcosa di simile per l'arte italiana della quale volentieri si vedrebbero riuniti quelle opere e quei prodotti d'arredamento religioso che da anni, ormai al di fuori della vieta e dannosa produzione «in serie», artisti nostri di forte personalità vanno producendo sparsamente. Un Crocifisso di Manzù, per esempio, un affresco di Ceracchini, i ferri battuti di Gerardi, i mosaici di Severini, accanto ai saggi editoriali dell'Istituto d'Arte di Urbino e d'altri, non credo dovrebbero molto sfigurare di fronte alla sensibile e raffinata arte sacra francese.

Valerio Mariani

L'Amministrazione Autonoma dei Monopoli di Stato bandisce un concorso fra artisti italiani per n. 5 bozzetti da riprodurre sugli involucri delle sigarette Aurora, Macedonia, Nazionali esportazione, Nazionali ed Alfa.

Sono in palio premi indivisibili per complessive lire 1.750.000 di cui lire 250.000 a ciascuno dei cinque bozzetti dichiarati vincitori assoluti e lire 50.000 a ciascuno di altri due bozzetti.

I bozzetti, del formato di cm. 9,6 di base per cm. 14 di altezza, dovranno pervenire entro le ore 24 del giorno 15 luglio 1950, direttamente alla Direzione Generale dei Monopoli di Stato - Piazza Mastai, 11 - Roma contrassegnati da un motto.

Per informazioni rivolgersi alla Direzione dei Monopoli.

Montanarini - Disegno

FUNZIONE SOCIALE DELLA MUSICA

Per scoprire le ragioni di certi paradossali aspetti della cultura contemporanea e dell'esasperato formalismo di molte espressioni artistiche del nostro tempo, non è sempre necessario cercare i soliti motivi di decadenza sul piano storico, estetico e spirituale; molto spesso e più semplicemente si tratta di una originalità perseguita a tutti i costi e in ogni forma da quanti non hanno o non hanno avuto capacità di accedere ad una più profonda umanità.

E' attorno a queste esperienze che si vanno cristallizzando e formando — per ragioni di affinità facilmente intuibili — zone culturali e indirizzi estetici che per esistere e resistere, si affannano nella ricerca di una buona organizzazione, o meglio, di «una cooperazione regolata di uomini mediocri». Naturalmente per raggiungere questo scopo non si bada troppo al sottile e ci si adatta con supina rassegnazione alla parte di automi perfezionati che diventano banditori e corifei del cosidetto «momento storico».

Il mestiere, del resto, non è molto difficile. Infatti la materia presenta sinora una tale plasticità ed una indeterminatezza così suggestiva da rendere per chiunque ardua la ricerca ed il raggiungimento di una chiarificazione definitiva. A ciascuno rimane perciò aperto un certo margine di libertà che si tramuta facilmente in arbitrio appena la fretta, la sufficienza e la faziosità riescono a togliere ogni respiro di moralità alla discussione dei problemi.

Rischiamo volentieri l'accusa di facile maldicenza, perchè non riusciamo a comprendere come a così breve distanza da una recente esperienza, per molti aspetti simile a quella che si vorrebbe far rivivere, sia oggi facile ripetere in Italia, non importa se con diversa intonazione, una tesi che, in altri tempi, in coloro che se ne facevano banditori, ha rivelato uno scarsissimo senso di autocritica e la totale mancanza di censura.

Chi non ricorda i ripetuti tentativi del fascismo di imbrigliare e costringere l'arte ad una funzione politica? Oggi, sotto la specie della funzione sociale, quella tesi è stata riproposta e, uscita dai circoli culturali nei quali veniva timidamente discussa appena dopo la guerra, ha potuto trovare larghi consensi sul piano nazionale, agganciando persino uomini di vasta cultura che si azzeca diritto di ritenere refrattari a certe influenze.

Il fenomeno ci ha condotto a scoprire, nelle adesioni — o nelle avversioni — a quella tesi una tale gradazione e colorazione psicologica che ci confina, con piena consapevolenza nella schiera degli ingenui. E lo siamo non perchè ci siano sfuggite le finalità recondite di certe impostazioni, ma perchè, malgrado una forte dose di buona volontà, ci riescono incomprensibili non solo le ragioni logiche ma anche quelle puramente dialettiche con le quali si tenta di affermare la funzione sociale dell'arte. Forse perchè la nostra professione ci induce a pensare che la musica, meglio di ogni altra espressione artistica, possa arginare e respingere ogni tentativo che volesse soffocarla entro schemi di carattere storico od estetico.

Storico da parte dei più scaltri che sanno valersi di opportuni riferimenti, estetico da parte di coloro che vogliono portare la discussione su un piano di maggiore raffinatezza.

Si pretende, ad esempio, trovare un riscontro alla tesi della funzione sociale dell'arte, nel grande tema sviluppato dall'estetica romantica sulla moralità dell'arte stessa. Dalla moralità alla socialità ed alla politicità dell'arte il passo sembra infatti breve e, al riguardo, non mancano neppure esplicite formulazioni nei documenti più significativi della critica romantica. Le conseguenze delle tesi apparentemente analoghe sono, però, completamente antitetiche poichè nel romanticismo la preoccupazione morale e politica perseguiva la libertà dell'arte nella sua totalità, mentre il politicismo moderno, impegnandosi nel tema della sua funzione sociale si propone il preciso scopo di controllarne o limitarne l'esercizio in ragione di interessi contingenti.

E' chiaro, quindi, che non basta parlare di precedenti esperienze umane, disciplinate, per comodità di linguaggio, in categorie storiografiche. Se si guarda, come è necessario, nel profondo dei fatti ci si accorge che sotto la curiosa superficie di un costume e al di là di una fredda enunciazione programmatica, esiste una vitalità spirituale ben diversa da quella che si vorrebbe far valere con abile espediente storicistico.

Peraltro, se anche, sul piano della contingenza storica, dovesse affermarsi il concetto della funzione sociale dell'arte, non comprendiamo quale vantaggio ne avrebbero i sostenitori di questa tesi; neppure nel senso più benevolo, di un riflesso, cioè, nella espressione artistica, di una autentica ed onesta convinzione politica e sociale. Nessuno, infatti, potrebbe garantirci, in perfetta buona fede, un valore definitivo di quella espressione comunque la si voglia qualificare. Bisognerebbe aver detto prima una parola definitiva non solo sul destino umano, ma anche sul processo dinamico dello spirito che quel destino tende a realizzare.

Ma per scoprire finalmente questo processo nell'arte, bisognerà abbandonare i vuoti ed equivoci schemi estetici e filosofici sin qui adottati per la sua comprensione: sarà necessario scoprire questo processo nella sua naturalezza, ovvero cogliere l'atto in cui agisce, sia pure incosapevolmente, nella formazione della personalità umana.

Uno sguardo anche sommario a tutta la storia dell'arte potrà del resto convincerci della vanità di ogni presupposto, come vana sarebbe anche la nostra chiarificazione se non fosse rivolta a quanti si occupano di questo problema con chiarezza ed onestà. Gli altri ci suggeriscono intolleranza e diffidenza, quella stessa che Carducci nutriva verso chiunque si fosse presentato ad ammonirlo con un libro in mano ed un sottinteso in testa.

Abbiamo detto che la musica non si presta a facili discussioni di carattere letterario, forse perchè in essa il sogno della fantasia sembra meno assistito e controllato dalla ragione. Ogni espressione artistica sgorga spontanea da quella che chiamiamo sensibilità umana, ma con facilità si verifica un processo di orientamento verso premesse formali e ideali, processo che accentuandosi degenera nel tecnicismo o nella retorica. Allora è molto difficile scoprire la vena originaria di ispirazione, come è difficile scoprire la vera natura di un uomo quando si sia verificata una frattura nella sua personalità. La musica, invece, conserva un dinamismo quasi inafferrabile in queste maglie pericolose, perchè difficilmente l'immagine sonora può trovare un equivalente concettuale.

Come scoprire, però, la natura di questo dinamismo?

La psicologia moderna ha escogitato tutta una serie di «tests» così detti proiettivi che permettono una diagnosi, almeno approssimativa, della personalità individuale che molto spesso si rivela, nelle sue linee più profonde di formazione, completamente diversa da quella che ciascuno pensa di possedere o pretende di darsi. Si tratta di «tests» di carattere esclusivamente visivo, ma sarebbe interessante e darebbe forse risultati inattesi, sperimentarne qualcuno di carattere auditivo e più precisamente di carattere musicale. Ci verrebbe forse data la possibilità di una ricerca completamente nuova con la quale stabilire la natura e gli aspetti dinamici dell'espressione musicale meglio di quanto non si sia fatto sinora.

Una conclusione possiamo intanto trarre dagli elementi già esaminati: alla creazione artistica concorre tutta la personalità e questa, anche se non ha potuto completamente esprimersi alla luce della coscienza, non è tuttavia assolutamente indeterminata. Perciò è vano volerla confondere con gli instabili desideri nostri o altrui, come forse avverrebbe accettando il presupposto della funzione sociale dell'arte.

Dante Ullu

Yaria - Disegno

TAHA HUSEIN

maestro della cultura egiziana

Invitato dall'Università di Roma, è ospite della Capitale in questi giorni S. E. il dott. Taha Husein, Ministro egiziano della Pubblica Istruzione ed uno fra i più illustri scrittori e letterati d'Egitto, paese che da oltre un quarto di secolo occupa, nel campo delle lettere, un posto degno della sua posizione internazionale.

Accingersi a tracciare in breve sintesi informativa la figura di Taha Husein è un'impresa di non facile attuazione soprattutto quando ci si trova di fronte a persona che, come nel caso specifico, non ha quasi lasciato intentato in un trentacinquennio di sua attività nessuno dei campi in cui siamo soliti dividere le lettere: dalla critica letteraria alla novellistica, dalla saggistica al romanzo, allo scritto autobiografico alla publicistica — dove ha svolto e va svolgendo proficua azione sociale — alla traduzione dalla lingua francese dei capolavori di quel teatro e di quella letteratura. E le difficoltà si centuplicano quando si pensi che il biografato è al tempo stesso caposcuola e antesignano, iniziatore di un movimento che, aderendo sempre più ai sistemi della critica occidentale, ha dato all'Egitto nuovo impulso nel campo della cultura e delle lettere e vi ha formato una generazione di giovani la cui preparazione e metodo sono giunti in alcuni ad una maturità che non lascia dubbi; ed alla ancor esigua schiera di coloro che si sono già affermati, seguono con tenace fervore le fresche energie dei più giovani.

Per tirannia di spazio dobbiamo limitarci a presentare qui lo scrittore limitatamente alla sua attività di narratore, lasciando ad altri o ad altra occasione la trattazione del critico letterario.

« *Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sì veramente che le virtù somigli, dovrieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita, ma non si dovrebbe cominciare una tal bella impresa prima che passato l'età de' quarant'anni* ». Il Taha si è attenuto, rientrando quasi nei limiti d'età fissati, all'esortazione del nostro Cellini, ed ha dettato i due magnifici volumi autobiografici intitolati *al-Ayyàm*, « I giorni », comprendenti gli anni che vanno dalla sua infanzia nel villaggio natio, alla sua iscrizione all'Università egiziana nel 1908. Le prime pagine dello scritto, dettato alla distanza di alcuni decenni dai fatti menzionati, si aprono col ricordo vago e nebuloso dell'epoca e del luogo che l'hanno veduto fanciullo in mezzo ad una nidiata di tredici figli. vaghezza e nebulosità — trasformantesi in astrazione dal tempo e dal luogo in altri scritti, novelle e romanzi —, che trova riscontro, a parere nostro, nel passo incerto e nel gesto malsicuro di chi non ha più la luce degli occhi. Il Taha è cieco fin da tenera età, e chi lo ignora intuisce che nella sua prosa v'ha qualcosa fuori del comune, sente che, estemporanea e discorsiva, essa non è stata scritta ma « dettata », e come tale affidata alla penna altrui senza quasi soluzione di continuità fra formulazione di concetto e sua estrinsecazione. E chi, familiare al suo periodare, avesse la ventura di sentirne qualche allocuzione o conferenza, non noterebbe differenza alcuna fra le due maniere del Taha — quella scritta e l'orale — di entrata a contatto con il pubblico dei lettori o degli ascoltatori. Leggendo lo scrittore o frequentandone i corsi all'Ateneo del Cairo abbiamo sempre pensato che tali potrebbero e dovrebbero essere i limiti e le caratteristiche lessicali e morfologiche della lingua araba parlata se un giorno — non sappiamo se da augurare o scongiurare — i diversi dialetti dovessero essere sostituiti da un'unica lingua araba «parlata », al fine di evitare la diglossia esistente in tutti i paesi arabofoni. Ma torniamo agli *Ayyàm*: i particolari ambientali, pur quantitativamente ridotti, sono vivi alla memoria dello scrittore, alcuni soprattutto più direttamente interessanti la sua vita di allora: la strada che conduce alla Moschea ed al *Kuttàb* (scuola primordiale per l'insegnamento del Corano), il canale, la siepe, la bottega del rigattiere. Di conseguenza, entro tale limitato contorno di cose, prendono il sopravvento le persone più vicine al cuore del fanciullo; il padre, severo e patriarcale, la madre tenera per la disgrazia del figlio, il *hagg* Alì e Firuz, ma specialmente, nel primo volume, la figura di Sayyedna, il pedagogo del villaggio, ridicolo e goffo sempre, vuoi nell'esercizio della propria professione — quella di imbottire di versetti coranici i teneri crani degli adolescenti affidatigli — vuoi nelle sue manie melomane, che negli incarichi dati, in piena lezione, a qualcuno dei giovani discepoli di correre dal ciabattino e farsi rabberciare una delle consunte babbucce. E così di seguito in un vivace alternarsi di cenni autobiografici, sempre misurati quasi nel pudico desiderio di non mettere in primo piano la propria persona, di minute descrizioni, di ritmico movimento fra queste e quelli; e infine, caratteristica sopra ogni altra, quel senso di pacatezza che tutta informa la prosa narrativa e non narrativa del Taha. Giudicata da un punto di vista esclusivamente estetico, essa potrebbe apparire quale peculiarità stilistica, ma se l'avviciniamo con umano sentire, si rivela piuttosto quale riflesso della placida accondiscendenza dell'autore al destino che l'ha voluto — ce lo dice egli stesso quasi non parlando di sè — differente da tutti i fratelli, diversità che gli fu chiara solo quando seppe di non avere, come loro avevano, la luce delle pupille.

Raymond Francis, autore di un interessante volume dal titolo *Taha Hussein romancier* (Cairo, 1945) vede, a ragione, nel romanzo *Adìb* « Il letterato » tante circostanze di luogo e di tempo nonchè riferimenti concordantisi con la vita dell'autore, da ritenere questo secondo racconto una autobiografia romanzata, nel quale la finzione artistica imposta l'azione intorno alla figura di un intellettuale squilibrato legatosi di stretta amicizia al Taha fin dagli anni in cui entrambi frequentavano l'appena istituita Facoltà di lettere. Per quanto in tale opera lo scrittore indulga all'analisi dell'anima del personaggio che è al centro del racconto, un romanzo che possa chiamarsi veramente psicologico è *L'appello del Karaèàn* narratoci attraverso il monologo interiore di Amina, la protagonista, che per vendicare la sorella Hanadi — sedotta e trucidata dallo zio, paladino dell'onore di famiglia — impegna una tenace lotta contro il seduttore presso cui riesce, dopo abili astuzie, farsi assumere quale domestica: il giovane non conosce naturalmente le sue intenzioni e tanto meno la parentela con la defunta. Insolitamente procace e civettuola al fine di menare a buon porto l'impresa, ma disgustata di una condotta tanto artificiosa, Amina fa soffrire, alletta ed a sua volta logora colui che aveva così fatalmente deciso dell'esistenza della sorella. Questa parte, centro propulsore del romanzo, è portata innanzi dal Taha con un minimo impiego della dialogazione — per non distruggere forse, l'efficacia del già accennato monologo interiore — quel minimo sufficiente ai rari incontri o scontri fra il giovane ingegnere e la sua pseudo cameriera: ma alla parsimonia di prosa dialogata fanno invece riscontro le abbondanti analisi, le introspezioni le disamine di sentimenti e stati d'animo. Infine, quasi favola d'altri tempi, l'amore, già vigile, penetra nel cuore di Amina e ve la rende schiava, così come già aveva reso schiavo l'ingegnere. Che valeva più fingere? Al definitivo tramonto nell'una e nell'altro di ogni capacità di resistenza e velleità d'attacco, Amina decide di gettare la maschera, e confessa la realtà dei fatti, condotta, questa, tanto più necessaria quanto più insistenti, ed indubbiamente sincere, si facevano le profferte di amore del giovane. E, fatta luce sugli eventi, luce più intensa delle tenebre da cui uscivano i due innamorati, la unione servì ad Amina a meglio sopportare lo strascico di un dolore che le aveva morso l'animo per tanto tempo ed all'ingegnere quale conforto al recente passato.

Il romanzo, tradotto in francese a breve distanza dalla sua apparizione in arabo, è fra i pochi della letteratura araba moderna — in cui il nuovo genere nel suo senso più comune è stato introdotto dapprima da al-Muwaylihi e successivamente, con più netto distacco dalla tradizione, da Huseyn Haykal — ricchi di tutti quegli elementi che ne formano la sostanza e che nel caso specifico sono, unitamente al fattore psicologico, di più netto rilievo, il motivo morale che tutto l'accompagna ed il sopravvento del sentimento più puro, l'amore, sulla vendetta, e tutto ciò contro le contingenti ragioni sociali — tanto implacabili nell'ambiente in cui vive Amina da indurre lo zio all'omicidio — che non hanno il potere di impedire tale trionfo.

Il Ministro Taha-Husein

Tutt'altra atmosfera è quella che circonda un altro romanzo del Taha dal titolo *L'amore perduto*, più ricco del precedente in situazioni tragico-sentimentali, impegnato più a fondo nei sentimenti di odio e di amore, musica anche essa, come la precedente, ma questa volta in chiave di dramma.

La trama tale da esporsi in poche parole, lo scrittore ha supplito a tanta sobrietà con un'abbondante e profonda analisi dei suoi personaggi, mossi, più che dalla capacità creativa del Taha, dalla loro stessa natura. Madeleine, Laurence, ed i due rispettivi mariti, ma la prima soprattutto che del romanzo rappresenta azione e reazione, ardore e delicatezza, si muovono — nell'atmosfera che si colora dei loro stessi sentimenti — più che secondo un programmato piano dello scrittore, nel senso voluto dai loro caratteri, dalle particolarità del loro animo sulle quali lo scrittore ha insistito intenzionalmente appunto per avere la possibilità di dare ai personaggi libertà d'azione entro la cornice del fatto. Ma ci dimenticavamo il fatto stesso: un uomo conteso da due donne, moglie ed amante, che perde l'una e l'altra per un quasi contemporaneo suicidio. Tramonto di ideali, quindi, amore perduto secondo il titolo, ma non meno perdute finalità della vita, in un trionfo del Male se vogliamo fermarci alla sconfitta di Madeleine, in un trionfo del bene se pensiamo che Laurence non è capace di sopravvivere alla rivale; ma forse né l'una o l'altra cosa bensì lo scontro di due forze contrarie che si distruggono a vicenda.

•

Siamo così giunti, attraverso questa rapida corsa con la quale ci illudiamo avere per lo meno tracciato il solco su cui altri potrà far germogliare una meno approssimata critica del nostro scrittore, a parlare di una delle ultime opere di Taha Husein: *Shagarah el-bu's* « L'albero della miseria » che l'autore stesso definisce « un quadro della vita egiziana di provincia fra la fine del secolo scorso e gli inizi del

(*Continua a pag. 8*)

Umberto Rizzitano

Salvatore Li Rosi: « Pietà » – legno (particolare)

GENESI E STORIA

del nome d' Italia

Non sempre, attraverso i secoli, i termini che designano una regione od una gente conservano la loro estensione nello spazio, perchè talora essi hanno fortuna decrescente, in quanto quell'estensione va restringendosi, talora invece fortuna ascendente, ampliandosi di età in età il loro significato. Basti citare, quali esempi del primo tipo, il nome della Lombardia attuale, tanto meno esteso delle zone occupate dai Longobardi; quello dei Taurini, che già ai tempi di Augusto era circoscritto al territorio di Augusta Taurinorum (Torino), mentre 150 prima, ai tempi di Catone e di Polibio, indicava ancora tutte le genti Alpine, di tipo Liguroide; e quello della Toscana attuale, che non ricorda che la parte più compatta dei paesi occupati dai Tusci, ossia dagli Etruschi.

Del secondo tipo, ossia termini sempre più estesi di significato (come fu nell'antichità, ad es., per quelli dei Greci, dei Libi, e via dicendo) sono tutti e quattro quelli, che nelle fonti tarde classiche, spesso poetiche, vennero a divenire pressochè sinonimi, per indicare la nostra penisola, e che sono tuttora usati promiscuamente dai letterati, come equivalenti: Italia, Enotria, Ausonia ed Opicia. Ne seguiremo almeno le tappe più antiche.

Per intendere con chiarezza le caratteristiche di tali sviluppi complessi, occorre ricordare che, dall'età eneolitica in poi, tutta l'Italia Meridionale e la maggior parte della Sicilia, furono abitate da genti ariane della prima ondata « italica », ossia parlanti dialetti fratelli del latino; mentre, intorno al 500 av. Cr. dal massiccio centrale appenninico scesero a conquistare quelle terre le genti « osche », o della seconda ondata di « italici », occupando intorno al 500 quello che si disse Sannio, nel 438 la Campania, almeno dal 445-440 la Lucania, e probabilmente dallo stesso tempo il Bruzzio (Cf. Pareti, *Studi Siciliani* p. 290 sgg.). Di fatto una parte di quegli sviluppi, e delle testimonianze storiografiche ad essi relativi, sono anteriori; ma la maggior parte di quelli e di queste sono invece posteriori alla migrazione sabellica che mutò radicalmente le condizioni etniche del paese.

Quando nel corso dell'VIII secolo av. Cr., i primi coloni Greci si stanziarono nella parte estrema della nostra Penisola, i Locresi a Locri Epizefiri, e i Calcidesi a Regio, si trovarono a contatto con una gente che si dava il nome di Vitali o Itali, si estendeva dallo Stretto, fino al Golfo Lametico (di Sant'Eufemia) sul Tirreno, e al Golfo Scilletico sullo Ionio (Antioco di Siracusa, Framm. 4 in Dionigi d'Alicarnasso I 35), e comprendeva in sè dei sottogruppi, uno di Siculi (Tucidide VI 2, 4; Polibio XII 5, 10), e l'altro di Morgeti (Antioco in Dionigi I 12, e in Strabone VI 257.270; Aristotele, *Politica* VII p. 1329 b). E poichè quei coloni greci avevano notato che l'albero dell'uva veniva chiamato, da quegli indigeni, con un nome *vitis* o simile, e ch'essi solevano reggere le viti con dei pali, credettero di tradurre il nome indigeno degli Itali con quello greco di Oinotroi: « la gente cioè che coltiva la vite retta da pali » (cfr. la glossa di Esichio). E quindi usarono il termine di Enotri come in tutto rispondente a quello di Itali. Ma intanto quei coloni andavano ampliando la loro conoscenza degli indigeni viventi più a nord, e constatavano ch'essi erano del tutto affini, per lingua e costumi, ai loro finitimi: e quindi ampliarono, nel loro uso, i termini, ancora del tutto equivalenti, di Italj ed Enotri: prima a includere la zona fino al fiume Lao e alla città omonima sul Tirreno (golfo di Policastro), e a Metaponto sullo Ionio (Antioco in Strabone VI 234), per quanto fosse abitata, sul versante ionico, nei territori di Crotone, Sibari, Siri e Metaponto, da genti che si chiamavano Chones (Antioco fr. 6 in Strab. VI 255; Aristot. *Polit.* VIII 1329 b; Strab. VI 254; XIV 654); poi fino a raggiungere, sul Tirreno il territorio della città Greca di Posidonia (Pesto) e del fiume Silaro, e sullo Ionio il Bradano, che segnava il confine della Greca Taranto (Strab. V 209.251.265 = Antioco Framm. 13]; Dionigi I 70,4 = Antioco fr. 13]; Pseudo - Scimno, versi 274 sgg.).

Ma intanto si era riconosciuto che il nome degli Itali si estendeva nell'uso reale degli indigeni fino ai Golfi Lametico e Scilletico, e ch'esso derivava da quello del vitulus, il vitello (Ellanico in Dionigi I 35; Timeo fr. 12; Varrone *de re rustica* I 5, de *lingua latina* v 96); e quindi, pur conservando il ricordo di una stretta connessione nell'uso del passato dei due termini di Itali ed Enotri, si dimenticò ch'essi erano del tutto equivalenti, essendo il secondo una semplice traduzione erronea del primo. Questo stato di cose è rispecchiato da uno dei primi logografi, Ecateo, scrivente intorno al 500, quando vivevano ancora, non sopraffatti dalle migrazioni sabelliche, quei popoli risalenti al primo strato italico: e perciò mentre chiamò Itali quelli a sud dei Golfi Lametico e Scilletico (cfr. per Medma, Locri, Caulonia e Crotalla i framm. 41, 51, 52, 53), riservò il termine di Enotri per il territorio a nord di essi, come risulta dai suoi frammenti riguardanti i loro limiti estremi: Compsa al nord (*scolio all'Odissea* I 184 a), e Pixunte al sud (Stefano Bizantino, al termine Pyxis). Quel suo sistema fu poi seguito da Ellanico (fr. 53); e parzialmente da Erodoto, il quale, riferendosi al 535, parla di Velia come città dell'Enotria (I 167); ma fa includere nel termine Italia anche Taranto (I 94; III 136), d'accordo col suo amico Sofocle (*Tritolemo* fr. 541 in Dion. I 12) che faceva giungere l'Italia dallo Stretto fino al Capo della Iapigia (=Capo di Leuca).

In realtà, sotto l'influsso della Grecа Taranto, aspirante a far parte e poi a dominare la lega degli Italioti, ossia dei « Greci d'Italia », prima si era considerato Taranto città Italiota (Tucid. VII 33; VIII 81); poi si era allargato il termine di Italia, a comprendere la zona Tarantina e Messapica (Strabone V 209; Ateneo III 109). Ma intanto la migrazione sabellica aveva sommerso, fino allo Stretto, le genti « Italiche » della prima ondata, e, pur continuando a usarsi per le regioni i termini di Italia e di Enotria, quelli degli Itali e degli Enotri non erano più che ricordi storici, e quindi si parlava di essi solo più per ipotesi. E l'ipotesi che ebbe più fortuna fu quella, accolta da Antioco di Siracusa (in Dionigi I 12; 22), che il nome di Enotri fosse il più antico termine, poi sostituito da quello degli Itali; mentre, anche per motivi di affinità linguistica, su cui agì pure l'uniforme strato di secondi « italici » stesosi dalla Sabina allo Stretto, il nome di Italia veniva esteso, prima ai paesi contornanti il Lazio (Teofrasto, *Hist. Plant.* V 8, 1, e in Ateneo II 30, 6) e specificamente alla Sabina (Varrone *Antich.* 5; Virgilio *Eneide* VII 178; Lydo, *de mensibus* 15); poi al Lazio stesso (Strabone V 232), per cui già Antioco (fr. 7 in Dionigi I 73, 4) aveva stabilito un legame tra Roma e gli Itali: che fu poi ancora sviluppato di pari passo colla unificazione romana.

•

Parallelamente a questo fenomeno di complessa fortuna linguistica, che aveva preso lo spunto a Regio e a Locri, se ne svolgeva un secondo con base a Cuma, la più antica colonia greca calcidese sul Golfo di Napoli. Anche intorno a Cuma vivevano, anticamente, genti della prima ondata di Italici (come i Latini, gli Itali e i Siculi), detti Opici (Tucid. VI 4, 5; Antioco fr. 8 in Strab. V 262; Plinio III 60), a cui si attribuivano specificamente, torno torno, le località di Cales e di Benevento (Paolo, *epitome* di Festo 18M; Livio VIII 16; Stef. Biz. s. v. Kalésia), di Nola e di Sorrento (Diodoro V, 7). Tali Opici furono poi soppiantati dai Campani, Sabellici della seconda ondata di « Italici », scesi dal Sannio nel 438, i quali ne adottarono anche il nome di Opsci (Osci). Ma quegli Opici si consideravano parte della gente degli Ausoni (latino: Aurunci); i quali riuscirono invece a sopravvivere alle migrazioni Sabelliche, costretti nel paese intorno al fiume Ausente, tra i Latini ed i Campani (Livio IX 25); e quindi ne derivò, per quei Greci di Cuma, non solo la consuetudine di considerare come equivalenti i due termini di Opici e di Ausoni, ma di estenderli via via a genti sempre più lontane, credute affini: verso il nord, l'est ed il sud. E così, mentre Ecateo, scrivente avanti l'occupazione sabellica della Campania, considerava Nola città Ausonia (fr. 28), e probabilmente anche Capua e Capri (fr. 27 e 28 dove però il testo di Stefano Bizantino dà, per errore, « Italia » invece di « Ausonia »); e Antioco, posteriore a quella occupazione sabellica, sosteneva l'identità di Opici e Ausoni (in Aristot. *Polit.* VII 1329 b); verso il nord venivano inclusi nell'Opicia, oltre naturalmente il territorio aurunco (Plinio *N. H.* III 56), e quello di Fregelle (Stef. Biz.), il Lazio (Aristot. in Dionigi I 72), e, oltre il Tevere, Agilla, prima che fosse occupata dagli Etruschi e denominata Caere (Licofrone 1355 sg.). Verso est si considerarono Opici gli indigeni pre-Iapigi delle zone Apule (Nicandro in Antonino Liber. 31; Licofrone); verso il sud si parlò di Ausoni a Temesa (Strabone VI 255), e in quel di Regio (Diodoro VIII 23,2; Catone fr. 71); e si chiamarono Mare Ausonio così il Tirreno Meridionale, detto altrimenti Mare Siculo (Strabone II 123.128; V 233; VII 324; Dionigi I 11, 4; Plinio III 75.95.151; XIV 69; Stef. Biz.), come lo Ionio (Polib. in Plinio III 75: è dubbio a quale dei due mari alluda Licofrone verso 44); mentre infine agli Opici, uniti cogli Enotri, si attribuiva la lontana cacciata dalla Penisola, nel periodo protostorico, dei Siculi (Antioco fr. 1 e in Tucid. VI 2, 4). Infine, specie dai poeti (Licofrone, v. 393, 615. 702. 922. 1355; Apollonio Rodio IV 553. 660; Virgilio *Eneide* VII 55; X 54 etc.) si usò il termine di Ausonia per tutto quanto il paese altrimenti detto Italia (cfr. anche Eliano, *V. Hist.* IX 16).

Luigi Pareti

IL TEATRO HÉBERTOT

Dinanzi a un pubblico compunto ma insospettito, all'Eliseo, il Teatro Hébertot di Parigi ha recitato *L'Annonce faite à Marie*, di Claudel, e *Le maître de Santiago*, di Montherlant. Molti sapevano e gli altri hanno appreso dall'opuscolo illustrativo, che il Teatro Hébertot dal 1920 circa, avvalora e diffonde « le grand Théâtre Légendaire en dehors et au-dessus de la mode, où Tout est Poésie, afin que par son essence et sa hauteur, il apporte à tous un message d'amitié et de fraternité ». Donde la compunzione e il sospetto, perchè, in genere, da Parigi ci si aspettano ben diversi articoli di esportazione. Lo stesso clima dell'Anno Santo ha forse sfavorito la « prima » del sig. Hébertot: infatti, coloro che sentono la pietà emanante dal Giubileo, hanno creduto di riconoscere i termini della propria fede in suggestioni assai più semplici e genuine delle gonfiezze del Claudel; e tutti gli altri rimpiangevano le facce del poliedro parigino, rappresentate da Josephine, Maurice o.... Jouvet. Insomma, fuor d'Anno Santo, Claudel avrebbe forse ottenuto qualcosa più d'un successo di stima; perchè, questa volta, i Romani lo hanno accolto come i Samii accoglievano i donatori di vasi, e gli Ateniesi quelli di nottole. Si giunse al punto di mormorare contro il gran maestro della critica cittadina, e parve esagerato il suo apprezzamento degli attori claudeliani, giudicati, dai più, buoni ma noiosi dilettanti. E quando il D'Amico arrivò dopo il *Lever de rideau*, affaticato e frastornato dal *Convegno dei cinque*, avrà pensato che i risolini che l'accoglievano si riferissero alla sua fresca avventura con un indomabile Goffredo Bellonci, nel discutere il tema: « L'arte è in decadenza? ». Altro che risolini, se i presenti all'Eliseo avessero immaginato un D'Amico cavalcante il puledro Bellonci che con sgroppate impazienti vuol stendere il buttero per le terre! Invece, essi, privi della nostra ubiquità, si accontentavano di ammiccare al patrono italico del sig. Hébertot, domandandosi se avrebbe celebrato anche un mediocre Gérard de Nerval (*Corilla*), mediocremente recitato. Era sfuggita un'avvertenza del programma: « ...ce divertissement est une épreuve profitable pour le talent de nos jeunes comédiens à qui il faut bien donner l'occasion de faire leurs premières armes... ». Ed era sfuggita la considerazione consequenziale: che il sig. Hébertot avesse voluto far lucrare il Giubileo anche ai giovanissimi, a spese del pubblico romano. Non vorremmo assolverlo?

•

Dunque, le condizioni spirituali dei presenti, quando cominciò il primo atto del Montherlant, non erano favorevoli nè al sig. Hébertot, nè ai suoi attori, nè al teatro confessionale, come qualcuno lo definiva con smorfie di disgusto estetico e di pietà offesa. Gli esteti si arresero prima dei credenti: bastò che entrasse in scena il sig. Josz che impersonava don Alvaro Dabo. Notammo due o tre giri quasi completi della testa dentro la quale fermentava la soddisfazione legittima di un profeta veridico (ma come fa a rotarla di 340-45 gradi?); vedemmo lampeggiare nello sguardo del D'Amico una sfida pur scrutatrice; poi, non potemmo concedere altro alla cronaca: Marcel Josz ci lavorava cuore 2 meningi, come una massaia che impasti la farina. La metafora è brutale, ma l'impressione è autentica; e autentico il pensiero che ci fosse dentro crusca, che non si lascia intridere facilmente: crusca nostra, di noi spettatori, o apporto del Montherlant?

« Quant à Alvaro, qu'est son amour de Dieu, sinon l'amour pour l'idée qu'il se fait de soi?... Il pique de-ci de-là le nom de Dieu sur un fond qui n'est que celui d'un Alceste haut et las, lequel pourrait être aussi bien bouddhiste que catholique... ». Quando questa verità sostanziale, espressa con molta lucidità dallo stesso Montherlant, cominciò ad apparire evidente agli spettatori (e fu subito), si arresero anche i credenti, cadde ogni sospetto, viltà o pudore furono rassicurati: si capì che non avremmo assistito alla modesta (si suol dire, borghese) vicenda di animucce cristiane messe in piazza; si intese che l'autore non avrebbe fatto i conti addosso a nessuno di noi; ci si elevò, esaltò anzi (tanta fu la soddisfazione), nell'accertare che il Montherlant, alla maniera dei classici, evocava grandi ombre, un clima storico, passioni degne della tragedia; si comprese che accusava (ma accusava?) colpe eccezionali, o proponeva (ma proponeva?) virtù altrettanto singolari. Si diede credito all'*invenzione*, che dai tempi dell'omerico Femio a quelli dell'omerico Pascoli vuole « più vecchio il vino e più novello il canto »; si ravvisò novità nella vicenda montherlantiana, si riconobbe al batter del proprio polso la revivisceza di aviti eroici furori, si aspettò fiduciosi e interessati la conclusione, suggello insostituibile del fatto teatrale. La lingua e lo stile del Montherlant fruivano di tale scarnificazione ed essenzialità, che *succedeva* sempre qualcosa, pur se ristagnasse l'azione: infatti, progrediva il pensiero, e una logica spietata assediava debolezze o consuetudini umane, e convinzioni che ciascuno, per compassione di sè, vuol giustificare in un blando conformismo e nell'interpretazione più comoda della carità. Il conflitto è anche nell'autore, che alla propria definizione critica sopra citata, si ribella: « La vérité est que don Alvaro et ses pareils — la race des durs — sont une des *familles spirituelles* du christianisme: ils en font partie tout autant que la race des doux ».

In ciò sta forse la crusca di cui parlavamo: è il Montherlant per i «duri» o per i « dolci »? Giacchè un pubblico teatrale vuole che il drammaturgo parteggi e lo guidi.

•

Don Alvaro, notabile di Avila in Spagna, capo del disciolto Ordine di Santiago, cattolico intransigente, disgustato della corruzione mondana e nazionale, rifiuta di partecipare alla affermazione dell'imperialismo spagnolo del '500, mediante il saccheggio dell'oro e il massacro dei pagani; nè a tal prezzo vuol cercare una fortuna oltre oceano, nemmeno per provvedere alle nozze della figlia: d'altronde, egli disprezza la carne che il matrimonio tende ad appagare sotto una finzione di liceità. La sua discussione con i cavalieri dell'Ordine (secondo noi, una tra le più forti scene del teatro moderno) rappresenta il conflitto tra un ideale assoluto e la realtà storica. I cavalieri hanno buone ragioni da opporgli, nell'ordine delle compromissioni umane che si chiamano, appunto, storia; ma tal concetto non ha senso per don Alvaro, che orgogliosamente commisura il proprio spirito all'eternità. Per piegarlo, partecipe la figlia, si prepara un inganno: un falso inviato del Re si presenterà latore dell'ordine di Sua Maestà Cristianissima, che don Alvaro vada nelle Americhe a recarvi la morale su cui si vuole fondare pei secoli la nuova prassi di governo. Alvaro sta per accettare, quando la figlia stessa si ribella all'inganno, lo svela al padre e dichiara che preferisce seguire lui nella rinunzia totale al mondo. Padre e figlia abbracciati sotto la croce, sono investiti da una luce di non equivoca interpretazione: il duplice sacrificio è benedetto dall'alto.

Ma le reazioni che il Montherlant ha suscitato nell'animo dello spettatore, conducono spesso a un giudizio negativo riguardo all'umanità e alla religiosità di don Alvaro; e tuttavia non si scorge bene un assunto di comprensione per i miti, i deboli, i « doux », nemmeno ridotto alla battuta con cui, per esempio, un Dante li avrebbe discriminati dicendo dei « durs »: « ma così salda voglia è troppo rada ». E quando il Montherlant afferma di aver ritrovato la razza dei « feroci » nel cristianesimo primitivo, in quello francese, tedesco e italiano non meno che in quello spagnolo, non vorremmo che traesse illazioni affrettate circa la ricettività del suo dramma presso i corrispondenti popoli. Questa ci sembra appunto la caratteristica più equivoca del *Maître de Santiago*: che parli un diverso linguaggio e susciti reazioni diversissime tra spettatori, diciamo per intenderci, ortodossi o eretici. Infatti, se il giansenista o il calvinista vi trovassero riaffermate le più tipiche qualità della loro intransigenza, mentre il cattolico vi scorge la critica di eccessi fondamentalmente estranei alla propria fede e preferisce affidarsi alla pietà che ha braccia non così verticalmente sdegnose di folle, come il Cristo realizzato per la scena (e nello spirito del lavoro) da Mariano Andreu; se, dunque, questo dramma avesse il potere di convalidare tanto diverse e opposte convinzioni, che strana universalità sarebbe affermata dal Montherlant?

L'interpretazione, la regia, le scene, i costumi son stati tra le più fuse e perfette espressioni di teatro « d'arte ».

Vladimiro Cajoli

Marcel Josz

Henry De Montherlant

LA RADIO

« ANGELI E COLORI »

Senza voler fare un saggio su Carlo Linati, sentiamo di non poterci esimere da quelle quattro parole che modestamente commemorino il significato e il valore complessivo dell'opera sua. Ci sembra che egli sia stato tradito con la presentazione postuma del radiodramma « Angeli e colori », e ci duole che non gli sia più possibile difendersi da sè, con altre opere più degne dell'ingegno finissimo che egli ebbe. Naturalmente, la R.A.I. non ha colpa se un autore, accortamente convocato, fallisce il segno e resta tanto inferiore a se stesso; ma in noi è ugualmente viva l'impressione del tradimento. Perchè? Chi ha tradito o chi è stato tradito?

Angeli e colori *è un fosco racconto storico, sceneggiato con sufficiente abilità, imperniato sulla vita di un pittore secentesco, Daniel Crespi, che ha realmente affrescato l'abbazia di Garegnano presso Milano. All'inizio del dramma, Daniel sta lavorando proprio in questa abbazia, alla quale vorrebbe far dono di capolavori in cambio della vita e della sicurezza; infatti, è colà rifugiato per diritto di asilo, al riparo dalla giustizia terrena. Agostino, un fraticello suo ammiratore e confidente, riesce a farlo parlare, strappandogli l'orribile segreto. Daniel, allievo del Procaccino, a Roma, nello studio del maestro, lusingato e quasi sfidato da un Cardinale buon conoscitore di opere d'arte, si era proposto di dipingere una testa di Cristo morente, umanamente agonizzante tra i più veri spasimi che pittore avesse mai immaginato. In effetti, il Crespi aveva cominciato a distinguersi tra i fastosi colleghi dell'età sua, per una quasi scientifica ricerca del vero. Fuor di Porta del Popolo, un giorno Daniel incontra il modello che fa per lui: un popolano ubriacone, certo Grillo Mezzabarba, che per pochi denari accetta di posare. La testa di Grillo è proprio il punto di partenza per quel rapinoso involo dall'umano al divino. E Daniel comincia a dipingere, infuriandosi contro il modello, che, ubriaco, non riesce a mantenersi immobile nè a serbare la necessaria espressione. Grillo ha bevuto troppo, è stanco; il capo gli ciondola, gli occhi gli si spengono in un'espressione idiota: addio ispirazione. Daniel aveva già afferrato l'idea luminosa; sente che gli sta sfuggendo, ha bisogno di sfogo, si avventa su Grillo e lo tempesta di colpi alla testa, uccidendolo. Fugge. Di tappa in tappa, seminando diminti in cambio di pane e rifugio, giunge all'abbazia, dove, secondo i diritti del tempo, è accolto e protetto. Ora sta tormentandosi dinanzi al grande affresco nel quale prende a poco a poco forma una stupenda visione di angeli che costruiscono la Basilica (crediamo di aver capito) di S. Dionigi, in Francia. Non « vede » l'angelo capomastro, il direttore portentoso della muratura. Ma improvvisamente avviene il miracolo: una fresca voce di donna lo attira fuori della chiesa, un'erbivendola che ha in sè il tenero senso e lo stupore delle « foglie pur mo' nate ». L'angelo è trovato. Furtivamente, Daniel introduce la modella in chiesa, la trascina sull'impalcatura, la sveste, non manca di turbarsi poco misticamente dinanzi alla trionfante bellezza della contadina lombarda, ma s'ispira e compie l'opera. Quando i fraticelli lo cercheranno timorosi e un poco sdegnati che egli possa esser fuggito senza aver compiuto il lavoro, si troveranno dinanzi al miracolo dell'Angelo capomastro, e ne avranno gran consolazione.*

•

Un narratore delicato e intenso, un saggista accorto come il Linati, non può essersi accinto a un tema siffatto senza mirare a uno scopo preciso; tanto più che il racconto, piuttosto che da irresistibile urgenza narrativa, sembra animato da umori polemici. Avrà voluto significare che, nella ispirazione artistica, c'è sempre qualcosa di diabolico di cui bisogna diffidare? Ciò affiora qua e là dal lavoro, ma non potremmo giudicarlo proposito centrale, anche perchè spesso è contraddetto dall'affermazione che il divino è altrettanto presente nell'opera d'arte, e perchè, infine, ad un impegno di così grave natura mistico-polemica, il Linati avrebbe senza dubbio dato ben altro rilievo e più chiara espressione. Ma il Linati era nutrito di eccellenti studi e di un amore vivissimo, da figlio a padre, per il suo Manzoni. « Sulle orme di Renzo », « Storie di bestie e di fantasmi », « Passeggiate lariane », le prime opere di lui che ci vengono in mente, sono altrettante testimonianze di quella manzoniana misura e di quel severo controllo della materia poetica che, qui, parrebbero gravemente smentiti.

Tuttavia, non dimentichiamo che il Linati ebbe spesso parole amare per il distacco recentemente avvenuto tra il poeta e la realtà, mostrò poca tenerezza per l'astrattismo e l'intellettualismo, tanto che quasi s'indusse a celebrare un artigianato artistico da contrapporre alle risecchite ambizioni di molti contemporanei. Il suo Daniel, infine, rappresenta un ribelle altrettanto avverso alla pittura del tempo, quanto il Linati fu ribelle alla nostra letteratura. Dunque, una pagina autobiografica? Diremmo di sì, almeno nell'intenzione del Linati. Ma forse il presentimento della morte, forse uno scatto d'impazienza che abbia vinto inibizioni pur esercitatissime, hanno condotto il manzoniano, il mite, il sereno Linati ben oltre il segno propostosi; e il tradimento di cui parlavamo in principio, è tutto suo, è di se medesimo, allorquando vestì le spoglie di quella tragica, inescusabile creatura che impone i diritti del proprio mondo interiore, senza alcun rispetto della vita e del reale che pur vorrebbe inverare.

Il Linati, dopo molti anni di inutile magistero, ha perduto la pacatezza della voce; per essere ascoltato in un deserto, è uscito in urla selvagge che suonano sproporzionate al suo timbro e volume. Doverosamente segnalando che tutto ciò non è nemmeno chiaro e manifesto, che insomma l'intenzione (seppure fu tale) non è artisticamente realizzata, crediamo di poter annotare che questo sarebbe stato il sacrificio più grande che un artista possa fare per il proprio ideale, specialmente se ebbe — come dovette avere — coscienza di esser rimasto tanto inferiore a se stesso, nel ricercare (son parole nostre di otto anni) « i valori della contemporaneità ».

V. Incauda

MANON

Alla Mostra di Venezia del 1949, quando fu annunziato che la giuria aveva assegnato il Gran Premio Internazionale « Leone di San Marco » al film *Manon* di Clouzot, non furono pochi coloro che disapprovarono e anche clamorosamente. Ma forse lo stesso motivo che aveva spinto alcuni a protestare, aveva indotto la giuria a premiare questa moderna *Manon*: la sconcertante ed aspra bellezza, se pur fredda, che pervade la maggior parte dell'opera e che pone questo film fra i prodotti di livello superiore.

I personaggi di Prevost, in questa moderna trasposizione, vogliono essere autentiche espressioni di quel nebuloso periodo che accompagna i primi momenti della liberazione da parte degli alleati. In quel caotico periodo ove si scontrarono, violenti e inumani, sentimenti e risentimenti dei collaborazionisti e dei « resistenti », in quel clima, dunque, carico di odio e di esasperata libertà di ogni più recondito istinto nobile o bestiale, vivono la loro bruciante passione gli aggiornati Manon e Des Grieux di Clouzot. Lei è una ragazza che ha « simpatizzato » con i tedeschi, non per ideologia politica, ma per superficiale e incosciente bisogno di soddisfare i propri desideri e i propri capricci; avrebbe fatto lo stesso (e lo farà infatti dopo) con gli americani. Des Grieux è un giovane « Maquis » un idealista, fondamentalmente buono, che si commuove e si innamora subito di Manon e riesce a sottrarla alla punizione della « tosatura » alla quale i concittadini vogliono sottoporla. Anche la giovane avvampa subito d'amore. Ma pur amando, non si rinnova, non cambia. Il piacere del lusso, il gusto di una vita frivola non s'acquetano in lei, anzi, nell'atmosfera di una morbosa Parigi appena liberata, sembra vogliano trovare il loro naturale sfogo. Così il povero Des Grieux è costretto, dopo aver abbandonato i compagni di lotta, a calpestare anche i suoi ideali di onesto ed entusiasta giovane, per piegarsi ad una vita di compromessi, di loschi affari, pur di soddisfare le ambizioni della sua Manon. Ma a questa non bastano i miseri espedienti di Des Grieux, e lo tradisce con un tal sconcertante candore che induce l'amante a perdonarle ogni nuova colpa. Senonchè egli ravvisa nell'immorale fratello di Manon, il maggior colpevole della dissolutezza della ragazza, e l'uccide. Resosi conto che con il delitto ha raggiunto l'ultima, definitiva bassezza, decide di andare a Marsiglia per imbarcarsi e fuggire così anche da Manon. Ma la ragazza, che ormai si sente legata al giovane, lo raggiunge e insieme si imbarcano clandestinamente. Scoperti, vengono perdonati dal comandante, che commosso al raccolto del loro amore disperato, acconsente a sbarcarli in Palestina insieme a una colonna di ebrei; ma, quando essi tentano di attraversare il deserto, vengono attaccati dagli arabi che annientano i profughi. Anche Manon è uccisa. Solo, nel torrido e desolato deserto, Des Grieux compone una tomba di sabbia, lasciando scoperto solo il viso dell'amata, e attende, disteso al fianco di lei, che la morte lo liberi da quella vita delusa e disperata.

Una smagliante e consapevole abilità ha guidato Clouzot in questa regia. Una tecnica perfetta domina il racconto cinematografico, ed a volte ci offre sequenze veramente compiute e avvincenti, come l'incontro tra Manon e Des Grieux, e la scoperta del reciproco amore nella chiesa devastata dal bombardamento (di un tragico e contrastante sapore); il passaggio di Manon nel corridoio affollato del treno; l'imbarco degli Ebrei. Spesso però su un motivo, che parte da un lampo di autentica genialità, il regista si indugia, insiste con un gusto e una compiacenza così crudeli che esaspera e toglie quell'umana verità che occorre per far risultare « sentita » e per conseguenza accettabile, qualunque disperata soluzione. Deformata da una evoluzione intellettualistica del « suo » realismo, la soluzione non solo appare fredda e forzata, ma rischia di cadere nel grottesco. A tal prova basta ricordare, almeno nell'edizione originale presentata a Venezia, l'allucinato ed interminabile finale.

L'interpretazione degli attori, come in tutti i films di Clouzot del resto (ricordare quelle di Pierre Fresnay in « *Le corbeau* », e di Louis Jouvé in « *Quai des Orfèvres* », per non citare che i protagonisti) è perfetta, ma bisogna aggiungere che in *Manon* è essenziale. Cecile Aubry è Manon ed è, come donna, candidamente sconcertante, proprio come l'anima data alla protagonista da Clouzot. La sensualità, l'innocenza, l'inconscienza, la pronta logicità giustificante ogni sua pur riprovevole azione, sono rese dall'attrice debuttante, con una sicurezza cosciente e incosciente degne in tutte le sfumature del carattere fisico e morale del personaggio. Le sono a fianco, non inferiori per bravuta e trasporto, Michel Auclair, nella parte di Des Grieux, e Serge Reggiani, in quella del fratello di Manon. La splendita fotografia di Armand Thisard contribuisce, in pari misura, a rendere il film, pur in molte parti discutibile, un film d'arte.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

TEOSOFIA ORIENTALE E FILOSOFIA GRECA

Dice Bacone da Verulamio che a nulla vale il grande ingegno quando si segue un metodo sbagliato, come a nulla valgono le buone gambe a chi si sia messo sulla falsa strada. Il recente libro di Giorgio Fano (« Teosofia orientale e Filosofia Greca » - Firenze, la Nuova Italia) sembra fatto apposta per avvalorare codesta sentenza. Infatti non manca all'A. nè l'ingegno nè la vasta e solida preparazione, ma l'indirizzo neo-hegeliano che egli segue lo porta alle più stravaganti confusioni.

Egli studia ad esempio in base ad una abbondante e precisa documentazione i testi della religione indiana, e, malgrado il suo sviscerato amore, la sua onestà di studioso lo obbliga a riconoscere che quei testi sono pieni zeppi di concezioni primitive e barbare, di fantasticherie puerili, che sono la negazione di ogni scienza e di ogni logica; e ciò non soltanto nei poeti e nei mitografi più antichi ma anche nei filosofi e commentatori più recenti.

Ecco qualche esempio: per purificare le puerpere si consigliano le abluzioni con orina di vacca; come metodo di elevazione spirituale si consiglia di guardarsi a lungo l'ombellico e di respirare in modo che l'aria passi « per gli interni meandri dai polmoni alla spina dorsale »; si nega, — dai buddisti — l'esistenza e la sopravvivenza dell'anima e insieme si afferma dagli stessi che dopo la morte le anime si reincarnano e subiscono le conseguenze delle azioni compiute nelle vite anteriori ecc. ecc.

Ora è un fatto che in questi stessi testi si trovano, come l'A. documenta con una quantità di citazioni e di confronti, non poche dottrine che assomigliano moltissimo a quelle idealistiche di Berkeley di Kant, di Hegel — e, *nescio quid maius* — di Croce e di Gentile.

Quale doveva essere la conclusione logica di questo fatto incontestabile? Se la dottrina della assoluta immaterialità di tutte le cose (che riduce il mondo ad un puro gioco di fantasmi fenomenici), quella della assoluta immanenza (che nega Dio e divinizza l'uomo), quella della unità dialettica dei contrari (che nega il principio di non contraddizione), e quella della razionalità di tutto il reale (che nega la possibilità del male e del peccato) si trovano tal quali negli antichissimi testi della Teosofia indiana, i quali testi portano ancora così evidenti i segni di una mentalità barbara e primitiva, la conclusione doveva essere evidentemente questa: che le dottrine idealistiche rappresentano un punto di vista fantastico e prelogico, che si accorda benissimo con la concezione che del mondo, della natura e dell'Essenza Divina potevano avere i primitivi abitanti delle caverne, mentre è del tutto fuor di posto nei pensatori moderni, nei quali non può venir considerata che come un malsano ritorno atavico.

Maggiore consentimento meritano le pagine dell'A. che riguardano le Teosofie degli Egizi, degli Assiro-Babilonesi e quella di Zoroastro, per quanto sarebbe stato opportuno mettere in maggiore rilievo l'influsso che la religione dell'Antico Testamento ha certamente avuto su alcune intuizioni monoteistiche che si rinvengono in quegli antichi testi.

Ma le più belle e luminose pagine di questo libro sono quelle sullo spiritismo biblico. Dice egregiamente l'A.: « Se dopo lo studio delle Upanisciads o del Libro dei Morti, del poema di Gilgamesh o delle Ghata zoroastriane, prendiamo in mano la Bibbia, abbiamo l'impressione di tornare a casa nostra dopo un viaggio in paesi esotici. Le sue immagini e i suoi concetti ci sono anche più familiari di quelli della coltura classica, perchè li abbiamo veramente assorbiti con il latte della mamma, ed essi hanno, più che alcuna altra fonte, arricchito la vita del nostro sentimento e formato la nostra visione morale e religiosa del mondo ».

L'A. mette opportunamente in raffronto la frigidità ed esteriorità della religione ellenica con l'intimità religiosa e morale della Bibbia, e pone in grande evidenza l'importanza filosofica e spirituale del concetto dell'Unità e dell'Immaterialità di Dio, dell'idea della Creazione, del concetto messianico e del valore attribuito alla personalità morale e al sentimento della carità.

Anche qui l'A. si chiede: come mai delle concezioni teologiche e morali così elevate, e filosoficamente tanto più profonde non solo di quelle degli altri popoli orientali ma anche di quelle dei grandi pensatori greci, hanno potuto sorgere in seno a quel piccolo popolo di pastori, da poco usciti dalla vita nomade del deserto? Ma per il pregiudizio di volersi attenere unicamente ad un punto di vista « scientifico » l'A. non fa appello (sebbene non la neghi) all'unica spiegazione possibile: la Rivelazione. Ma *res ipsae loquuntur*.

Insomma questo del Fano è un libro che, pur partendo da una stranissima ed esasperata ideologia idealistica, riesce sommamente interessante ed istruttivo per la ricchezza dell'informazione e per il fascino di uno stile limpido, che sa rendere piani ed agevoli anche gli argomenti più ardui. Ma quel che più conta: si tratta di un libro singolarmente adatto a servire la causa della verità, anche contro i pregiudizi del suo stesso Autore.

L. Bindi

SUL CONCETTO DI LIBERTÀ

La crisi della libertà nel mondo contemporaneo è tanto grande che lo stesso concetto di libertà serve gli scopi più diversi. I carnefici della democrazia sono cresciuti all'ombra degli alberi della libertà ed hanno fatto il loro cammino, verso la distruzione della libertà, lungo le strade costruite dalla tolleranza democratica. Un concetto di libertà cui non siano assicurati anche i limiti non basta a salvare la libertà. Nè, d'altra parte la libertà è una ricchezza che si possa capitalizzare o dispensare e l'illusione che la libertà una volta stabilita, si potesse conservare da sè è costata ben cara alle società democratiche. Gli stati liberati portan con sè il pericolo di ricorsi di autoritarismo. Questo problema della libertà è l'oggetto di un saggio assai sviluppato di Consalvo Ceci pubblicato da Laterza (I. B. Croce ci dà, nella prefazione del volume, alcune notizie sull'Autore che, cieco dalla nascita, riuscì a diventare professore di filosofia e di storia nei Licei, ed è morto nel 1948.

Il volume presentato dal Croce come « la migliore esposizione... del concetto filosofico della libertà » è un lavoro seriamente pensato ed elaborato e si presenta signorile e limpido nello stile. Tutti i problemi della libertà: se una o molteplice, della libertà come soggetto e oggetto del volere, della libertà che si accresce o decresce, che trionfa e muore, del concetto di libertà e delle sue realizzazioni, dell'identificazione di autorità e libertà, del rapporto tra il diritto e la libertà, la libertà e la giustizia e la libertà come finalità interna delle istituzioni umane sono approfonditi e chiariti in tutti gli aspetti e relazioni e nel loro nesso con la storia.

Pagine di profonda analisi dell'anima umana di fronte alla libertà, di cui sempre si parla, tra gli uomini che in essa credono e per essa combattono e sacrificano persino l'esistenza, sono pertezionate da una vasta conoscenza storica che apre al lettore i più diversi campi di considerazioni. Quello che meno appare chiaro al lettore è il concetto di una libertà e di una morale legata all'« attività trascendentale storica ». Come fissare il necessario vincolo, metafisicamente ancorato, senza un mondo di verità irrefragabili capaci di obbligare? Uomo è libero in quanto è in grado di conformarsi alle leggi del proprio essere e a quelle dell'Universo. Qui veramente l'uomo appare al vertice della creazione, come quell'essere regale cui fu dato l'onore di regnarvi in libertà. Ma, senza un saldo legame ad un ordine spirituale, capace di obbligare, la libertà non significa nulla.

U. P.

Consalvo Ceci: *Libertà ideale e libertà storica*. Bari. Laterza 1950.

"IL NUDO E IL MORTO„

« Il Nudo e il Morto » di Norman Mailer, ultimo romanzo a grande successo (Best-Seller come dicono gli americani e più i cronisti letterari italiani sempre fedeli alla provinciale abitudine di adottare parole e concetti stranieri) pervenutoci dall'America, è apparso ora in libreria per i tipi dello Editore Garzanti.

Il libro è stato preceduto dall'eco del grande rumore che l'ha circondato negli Stati Uniti e in Inghilterra al suo apparire.

L'autore vi narra le vicende della conquista di un'isola del Pacifico da parte di una divisione di fanteria americana, ma non con l'intendimento di ricostruire lo svolgersi di un fatto di arme o di una battaglia, bensì con quello più ambizioso di dare una immagine della guerra. Lo sbarco sulla isola, i successivi combattimenti, la lotta contro la natura e i nemici, non sono infatti che semplici occasioni per raccontare l'effetto psicologico e morale che essi producono negli uomini che li vivono e per essi in particolare negli uomini di un plotone da ricognizione che sta come personaggio-coro, del libro, il sonaggio in cui l'autore si identifica.

Qual'è questo effetto; in che consiste la scoperta che essi fanno della guerra? Il titolo del romanzo la riassume. La guerra denuda gli istinti più brutali ed egoistici, scopre la paura, la crudeltà, il timore, la gelosia e li esaspera fino all'ossessione. Poi in mezzo a questo paesaggio, di umanità sconvolta e selvaggia semina la morte, a caso. La morte stessa, sembra voler dire l'autore, non ha più senso. E' un fatto che non insegna nulla.

Si tratta, come ognuno vede, di cose vecchie quanto il mondo ma la riscoperta che l'autore ne fa, suona ingenua e perciò autentica. E questo mi sembra l'unico valore poetico del romanzo, un valore poetico larvale. Quanto ai mezzi espressivi siamo in piena convenzione. Il linguaggio osceno per esempio che l'autore mette in bocca ai suoi soldati e che tanto ha concorso a creare lo scandalo intorno al libro, vorrebbe dare l'equivalente dell'amaro, della disperazione, del crudo che si agita nei loro animi. E perciò non può essere condannato nel senso in cui è stato condannato da alcuni critici americani, secondo cui esso vorrebbe essere un equivoco richiamo per il lettore. Ma piuttosto come mezzo espressivo inadeguato alle cose da esprimere, o per dir meglio convenzionale. Di parole e cose oscene nella narrativa americana di questi ultimi trent'anni se ne sono sentite orami anche troppe. Questa scarsa coscienza letteraria caratterizza tutto il libro e ne rende assai limitato il valore. C'è il temperamento, ma il temperamento senza educazione non porta a niente di buono. Così l'immaginazione senza disciplina espressiva.

I personaggi non si sviluppano in un senso imprevisto e libero, secondo la loro umanità, ma restano legati al carattere che l'autore gli ha attribuito, carattere già fissato in precedenza e accattato da un campionario di tipi americani abbastanza banale.

In questo come in molti altri libri di scrittori nuovi americani, si assiste comunque al ripetersi di quel fenomeno, già indicato da critici e storici della letteratura americana, secondo cui la barbarie stessa, l'ingenuità dell'autore riscatta in qualche misura la mancanza di originalità della materia.

Da questo punto di vista Norman Mailer è veramente scrittore americano, di quel tipo di scrittore che a vent'anni scrive un libro se non proprio bello, leggibile e che poi corre il rischio o di ripetersi all'infinito attenuandosi sempre più o di finire rappresentante di commercio di qualche fabbrica di saponette.

Giuseppe Antonelli

QUATTRO LIBRI INGLESI

Tre nuovi volumi narrano la vita di tre uomini; « Outline » di Paul Nash (edito da Faber & Faber, 23 Russel Square, Londra W. C. 1.). « The Grand Peregrination » di Maurice Collis (edito da Faber & Faber) e « The Unbroken Thread » di Lord Templewood (edito da Collin, 14 St. James's Place, Londra S. W.1.) nella quale l'autore narra la storia della sua famiglia attraverso i secoli, e per ultimo il romanzo di Monica Dickens « Flowers on The Grass » (edito da Michael Joseph, 26 Bloomsbury Street, Londra W.C.I.).

In un periodo di transizione come il nostro è il tempo vicino a noi quello che ci appare bello, molto più bello di quello trascorso da alcuni secoli. Esaminiamo perciò per prima cosa la storia di Paul Nash uno dei grandi pittori moderni ed incisori in legno della Gran Bretagna che morì nel 1946.

Il Nash nacque nel 1889 e nel suo libro narra le vicende della sua vita dall'inizio della prima guerra mondiale. Alcuni principii riescono a rimanere immutabili anche attraverso lo svolgersi ed il variare degli eventi: Paul Nash in qualunque epoca fosse vissuto, non avrebbe potuto che narrare la storia di una vita durante la quale, mediante un incessante e faticoso lavoro ha cercato di realizzare alcune sue fondamentali aspirazioni.

In « Outline » egli ci mostra gli aspetti di una vita cittadina, dove nulla si conosce di automobili, di radio, di cinema e di televisione; e gli aspetti di una vita di campagna, talmente radicata al passato che, nel fare il racconto della tenuta agricola di suo zio, l'autore la paragona al « Dingley Dell » di Dickens e, suo zio, al Sig. Wardle. Il giovane Nash, figlio di un avvocato di Londra, ebbe un'educazione molto varia perchè, mentre abitava in città, aveva dei parenti che vivevano in campagna e dai quali si recava assai di frequente; in tal modo egli può darci un quadro completo delle impressioni di un ragazzo sensibile sull'Inghilterra di allora.

All'inizio, quasi nulla lasciava prevedere in Nash la fama che alla fine avrebbe raggiunto come artista. L'istruzione a lui impartita non era diretta a tal fine, l'intenzione era quella di farlo entrare in Marina.

Quando finalmente apparve chiaro come non fosse tagliato per la Marina, Nash si dedicò completamente alla sua arte. Il 1914 lo trovò sposato e ben sistemato nella via scelta. Qui la storia narrata da lui ha termine, ma nell'appendice vi sono le sue lettere scritte dal fronte ed altro materiale. E' difficile trovare un così valoroso artista capace di dipingere e di scrivere altrettanto bene.

« The Unbroken Thread » di Lord Templewood, già conosciuto come Sir Samuel Hoare, ci trasporta in un mondo completamente diverso. Nel complesso, egli ci narra una vita di « successi ». I suoi antenati, gli Hoare, dei quali parla per primi, furono dei quaccheri e dei banchieri residenti in Irlanda; prestando delle somme di denaro a Cromwell, ottennero la concessione di alcune terre. Più tardi uno di loro venne a Londra dove si sposò con la figlia del suo principale, un banchiere.

Durante molti anni l'esistenza degli appartenenti alla famiglia degli Hoare fu caratterizzata da vita bancaria, ricchi matrimoni, filantropia e devozione alla Società degli Amici. Un membro della famiglia sposò Luisa, la figlia del banchiere John Gurney di Earlham ed è con questa giovane coppia che i rapporti con i quaccheri cominciarono a rallentarsi, finchè nel 19° secolo, cessarono del tutto, poichè i giovani anelavano ad una vita più libera ed intensa.

Lord Templewood nel suo libro ci consente di dare uno sguardo a molti avvenimenti storici attraverso i secoli ed a coloro che vissero in quelle epoche. Se gli uomini della sua famiglia furono quasi tutti persone pratiche e dotate di un solido senso per gli affari, le donne invece — per lo meno alcune — si rivelarono fornite di una spiccata personalità sia religiosa che civile. Luisa Gurney, della quale abbiano già accennato, era una persona incantevole e sua sorella fu Elisabetta Fry, la ben nota riformista sociale.

Buona parte del libro è dedicata ai records raggiunti dalla famiglia negli sports ed ai successi ottenuti dallo stesso autore in questo campo. Si tratta di un volume di piacevole lettura e che contiene moltissime notizie di carattere sociale.

« The Grand Peregrination » sul quale scrive Maurice Collis, tratta di un viaggio che Fernao Mendes Pinto, un portoghese, intraprese durante il 16° secolo. A quel tempo il Portogallo dominava buona parte dell'estremo Oriete e, se dobbiamo prestare fede a quanto Pinto affermava, egli conosceva quella parte del mondo meglio di qualsiasi altro portoghese.

Ma possiamo credere a quanto egli diceva? A sentir lui, fu l'interprete di varie avventure: fu vittima di un naufragio, venne preso come schiavo più di una volta, poi divenne mercante e fece ottimi affari, fu amico e benefattore di San Francesco Xavier. Egli afferma di essere stato lui ad introdurre in Giappone le armi da fuoco, e narra di lunghi viaggi attraverso la Cina, e al di là della Grande Muraglia. Quando però dopo la sua morte, il libro di viaggi venne pubblicato, si acquistò la nomina di emerito bugiardo. Tuttavia, questo volume è oggi riconosciuto come un grande classico portoghese.

Il libro che Collis ha scritto è, come tutta la sua produzione, avvincente e pieno di notizie che provengono dalla sua lunga e personale conoscenza dell'Estremo Oriente. Il suo parere su « The Grand Peregrination » è che deve essere considerato, allo stesso modo del libro di Bunyan « Pilgrim's Progress », come la storia di un'anima. In un certo senso è la cruda narrazione dell'avventura imperialistica nella quale Pinto rappresentò la sua parte riconoscendo in pieno i suoi gravi difetti; è l'esposizione delle sue proprie colpe. Egli mise in questo libro non soltanto le esperienze personali, ma anche quanto aveva udito ed il frutto della sua immaginazione. Il fatto che egli abbia presentato tutto ciò come la storia della sua vita non deve essere considerato come un tentativo di inganno, ma piuttosto come il metodo di un grande artista che cercava di dare forma ad una opera incomparabile. Vista sotto questo aspetto, la figura di Pinto appare chiara; il Collis termina il suo libro esprimendo la speranza che un giorno si possa avere una traduzione di « The Grand Peregrination » in lingua inglese, perfettamente conforme all'edizione originale.

Monica Dickens, discendente del grande romanziere Carlo Dickens, nel suo libro « Flowers on the Grass » fa di Daniel Brett, artista di maniera piuttosto convenzionale e di scarso valore, la figura centrale, attorno alla quale si muovono varie persone e si svolgono avvenimenti. Perduta tragicamente la sua giovane moglie, Brett se ne va in giro per il mondo, senza mai trattenersi a lungo nello stesso luogo e fornendo occasione alla scrittrice di essere ora scherzosa, come nella descrizione di una scuola e di un campeggio estivo, ora sentimentale, come quando narra le vicende di una famiglia ebrea dell'Estremo Oriente ed ora un'acuta osservatrice come nella descrizione di una ricca famiglia che piange con ostentazione i morti e trascura i vivi. Tutto il libro è scritto in maniera così vivace ed avvincente che quando si incomincia a leggerlo non si può più lasciarlo.

Howard Spring

VETRINETTA

Antonio Miotto: *Conoscere la psicanalisi*. - Garzanti.

Senz'altra pretesa che quella di volgarizzare la *scienza del secolo*, nei tre massimi indirizzi facenti capo a Freud, Adler, Jung, questo trattatello del Miotto potrà essere utile ai lettori più sprovveduti, non senza concorrere all'instaurazione della babele linguistica, se il mondo *chic* riuscirà a impadronirsi del « Piccolo glossario dei termini psicanalitici », di cui il Miotto ha corredato il libro.

Julian Huxley: *Darwin*. - B. M. Mondadori. — P. Leonardi: *Darwin*. - La Scuola Ed., Brescia.

Com'è noto, l'opera di J. Huxley, ora tradotta dal Mondadori per la Biblioteca moderna, ha il maggior pregio nell'ampia scelta di scritti darwiniani offertaci dallo Huxley, e giustificata da un tessuto connettivo tra storico, scientifico e poetico, che fa, del tutto, qualcosa che non è antologia, non è storia, non è scienza, non è poesia. Pietro Leonardi, invece, nella sua operetta senza pretese, ha mirato non tanto ad informare, quanto a confortare il lettore circa aspetti dubitosi della teoria darwiniana, distorti, come ognun sa, dal positivismo, dal materialismo e da ogni altra presuntuosa negazione programmatica. La parte più utile del libro del Leonardi comincia a pag. 109, con il capitolo: Finalismo ed evoluzione, efficacemente inteso a rassicurare i credenti, che nemmeno Darwin ha potuto (nè, forse, voluto) scrollare la convinzione che le creature si muovano « a diversi porti per lo gran mar dell'essere, e ciascuna con istinto a lei dato che la porti »: la proposizione dantesca a cui ripensavamo, leggendo nel Leonardi (pag. 130) le parole di Pio XII: « salvo a ciascuna l'operare secondo il diverso istinto della propria inclinazione, tutte, da un principio senza saperlo vospirano ad un fine senza volerlo ».

A. A. Michieli: *Livingstone*. - La Scuola Ed., Brescia.

Piacevole biografia del grande esploratore, dedicata ai giovani nei quali si voglia, con antiche arti, coltivare conoscenza ed emulazione. Ma queste parole riguardano soprattutto le finalità dell'intera collana « Esploratori e geografi », perchè non troviamo in questo particolare volumetto nè grande efficacia artistica, nè compiutezza storica, anche se, dalla prima parola della segnalazione, gli abbiamo riconosciuto piacevolezza.

● Il Cardinale Bellarmino con i suoi studi teologici raggiunse la formulazione di una dottrina classica nella Chiesa, che venne poi generalmente seguita e che oggi corre sotto la denominazione di potere indiretto della Chiesa sullo Stato. Sono note in tal senso le sue *Controversie*, delle quali sono ora pubblicati i passi più significativi, unitamente a brani del *Trattato contro Guglielmo Barclay*, in un volume edito dalla Casa Editrice Zanichelli di Bologna. L'edizione è corredata da un'introduzione, da note e dalla versione italiana del prof. Carlo Giacon dell'Università di Padova.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

Autogoverno nella scuola

L'autogoverno non è soltanto un problema politico generale riguardante tutta la vita pubblica, è anche una questione specifica e tecnica della scuola.

La società moderna ha attribuito alla cultura ed alla istruzione un significato civile e ne ha fatto, entro certi limiti uno dei doveri e degli obblighi del cittadino. Parrebbe che per tale via i problemi della scuola diventino senz'altro problemi della società e dello Stato, e molti perciò sono spinti a ritenere che si abbia un autogoverno della scuola, in quanto si abbia un autogoverno dello Stato. Se si otterrà — essi pensano — che lo Stato sia retto dai rappresentanti genuini del popolo, anche la scuola si potrà dire governata da se stessa, in quanto sarà diretta dai rappresentanti di quel popolo, del quale essa è patrimonio e strumento.

Il ragionamento non è del tutto esatto, poichè per l'autoverno della scuola non basta che essa sia sottratta ad un potere estraneo o avverso al popolo, ma è necessario che essa sia altresì garantita dall'incompetenza e dal gusto per le novità di coloro, che, rappresentando in altro campo, la volontà generale del popolo, possono essere privi di una conoscenza adeguata dei problemi pedagogici e scientifici.

Un potere culturalmente e tecnicamente inadeguato non è meno terribile di un potere politicamente dispotico.

L'attuazione completa dell'autogoverno scolastico presenta, però, all'atto pratico, difficoltà particolari.

Le raggrupperemo in due ordini: quelle che vengono da un peccato di eccesso e quelle che derivano da un peccato di difetto.

Possiamo cominciare da queste ultime. Qualcuno potrebbe osservare che l'esistenza dell'autoverno scolastico è giusta, ma che è così ovvia da essere sempre soddisfatta. Difatti, per quanti tentativi si compiano in senso contrario, la scuola la fa in realtà l'insegnante e, per quanto sia guardingo, timido ed ossequioso, egli le imprime il sigillo personale della propria convinzione e del proprio orientamento: cioè, infine, governa ciò che appartiene alla sostanza più gelosa della scuola: il fare lezione ed il modo di farla.

Inteso in questo senso strettamente didattico, l'autogoverno è una realtà così strettamente connessa con la scuola da essere un fatto, anzichè un'aspirazione. Anche nell'ipotesi estrema che l'Insegnante debba limitarsi a ripetere un testo già fissato, dipende sempre da lui di dare alle proprie parole quel tono di convinzione, che distingue il maestro dal fonografo.

Un tale concetto, dell'autogoverno didattico, è esatto, ma insufficiente. Ripiegano su di esso quanti devono constatare gli inconvenienti contrari dell'eccesso.

Si dà l'eccesso, quando viene rivendicato agli insegnanti il governo della scuola anche sotto gli altri aspetti: politico, amministrativo, giuridico, economico.

Anzitutto è necessario riconoscere che gli uomini di scuola, essendo per dovere professionale uomini di cultura e di studio, non sono in genere i più adatti al disbrigo degli affari pratici e non sanno trattare sempre gli uomini con la stessa sicurezza con cui trattano gli aoristi e i logaritmi.

V'è, poi, una seconda riflessione, più importante, da fare; ed è che al governo della scuola non sono interessati solamente gli insegnanti, bensì tutti quelli che alla scuola affidano i propri figli e quanti si ripromettono particolari risultati dall'azione scolastica, sia per la formazione culturale, sia per la preparazione professionale degli alunni.

E' giusto quindi che l'autogoverno della scuola non sia concepito come una specie di esclusività feudale, che gli insegnanti riserverebbero a sè stessi, mentre riguarda in realtà un interesse generale e comune; ma significhi anche l'apporto e la collaborazione dei rappresentanti dei genitori e dei produttori in genere.

Messo in questi termini, il principio dell'autoverno scolastico è ugualmente lontano dalle banalità ovvie e retoriche quanto dalle costruzioni utopistiche ed interessate: è un problema di incontro fra quanti hanno parte nel processo educativo: organizzazione scolastica pubblica ed educazione tradizionale delle famiglie, cultura e mestiere, pensiero e produzione.

A noi sembra che le linee fondamentali di una soluzione possibile siano queste:

1) iniziare l'autogoverno, non solo nel senso di rafforzare quell'autogoverno didattico, che è ovvio, ma anche di avocare agli organismi scolastici la facoltà di darsi i propri ordinamenti, anzichè attenderli da istituzioni estranee per lo più incompetenti;

2) cercare un contatto diretto con le forze della vita, della produzione e del lavoro;

3) restituire alla scuola la coscienza di essere, con la congiunta di un mestiere, più difficile e più elevato, ma non meno reale e produttivo degli altri.

Marino Gentile

Nella « Casa del piccolo mutilato » ogni attività deve essere possibile: è l'unico mezzo per superare e forse dimenticare la sventura

Pretesti

Le conferenze internazionali, anche di carattere educativo, sono oggi di moda, e il loro numero va crescendo di anno in anno, anzi, si può dire, di mese in mese. Servono veramente a qualche cosa? Forse sì, forse no. Certo sono una ostentazione delle vanità nazionali: ogni delegato sbandiera la sua merce, mostra come tutto, a casa sua, proceda bene, anzi magnificamente; illustra i progressi fatti, in genere si guarda bene dal muovere critiche o sputare alle cose di casa propria: e così le « bagie internazionali » si dilatano, si estendono e, fra inchini, riverenze ed ipocriti compiacimenti, la conferenza si chiude in attesa degli atti che apparranno l'anno successivo; sugli atti i vari delegati riscontrano l'esatta grafia del proprio nome e non se ne parla più.

★

Mi è capitato nell'ultima conferenza internazionale dell'educazione a Ginevra, di sentire un infiammato discorso del delegato di non so qual paese della America Centrale che esaltava quanto per la scuola aveva fatto il suo governo: governo uscito, appresi, dalla rivoluzione del 1944: e questa rivoluzione formava condita in tutte le salse, ad essere il centro di ogni suo detto. La rivoluzione aveva fatto scuole, aveva distrutto l'analfabetismo, aveva fatto i nuovi programmi. Ahi, ci siamo, pensavamo noi delegati italiani, qui preparati contro un simile linguaggio per di più il nuovo presidente era « un uomo di scuola » anche lui!, che provvidenzialmente il Cielo aveva dato al suo paese e alla rivoluzione del '44. Me ne uscii dalla sala con questa rivoluzione del '44 il doppio di '89 nel capo ed una gran pena di tutte quelle chiacchiere. Un mese o due dopo lessi sui giornali che in quel paese una nuova rivoluzione aveva abbattuto i rivoluzionari del '44. Pensai con tristezza il povero relatore e mi chiesi se l'anno prossimo avrebbe celebrato la rivoluzione del '49. Invece ci fu una controrivoluzione, i quarantaottisti furono sopraffatti, e l'« uomo di scuola » ridiventò presidente. Così al prossimo congresso si parlerà ancora della rivoluzione del '44.

★

In un'altra conferenza internazionale, questa volta nei paesi scandinavi, ho conosciuto un bel tipo di negro, era oriundo, mi pare, della Liberia o giù di lì, aveva studiato in Inghilterra e figurava nella lista dei delegati come U.K.C.B. United Kingdom Colonial Representatives. Era molto serio, dignitoso, sedeva vicino a me nelle riunioni di commissione, discuteva con competenza e precisione di informazioni sui temi in discussione: adulti education, education de base, mass information e molta « non so quanto altro cose. Nel congresso egli rappresentava l'Africa vera, quella « depressa » o « arretrata » come è in uso dire nel gergo dell'UNESCO.

Eppure faceva una certa impressione questo accostamento dell'Africa primitiva con l'Italia, la Francia, i paesi europei: anche questi hanno i problemi della educazione di base e della lotta contro l'analfabetismo: ma hanno anche Dante, Shakespeare, Moliere, Lessing.

★

Erano invece interessanti i colloqui che, nello stesso congresso aveva col rappresentante siriano, Mr. Sabet El Aris: « Il mondo arabo, egli diceva, non è un mondo di analfabeti, è un mondo diverso: ha una sua filosofia, della vita e dei valori, ha un suo modo di vedere le cose: questo illuminismo unescheano proprio non è fatto per noi ». Non sapevo dargli torto.

★

Ho conosciuto anche, sempre in conferenze internazionali, un nicaraguano, il prof. Ibarra: aveva un volto ghibro, quasi ritagliato nel legno, che richiamava antiche immagini di aztechi. « Sono pirati, diceva spesso, questi yankee, con tutto il loro internazionalismo: solo noi latini possiamo capirci ». Sotto la vernice americana era rispuntato il vecchio hidalgo *spagnolo. « Non credete alle loro conferenze: finiscono per fare sempre quello che vogliono ». Forse aveva ragione.*

Avicenna

EDUCAZIONE E RIVOLGIMENTI SOCIALI

Vale la pena rendersi conto di ciò che avviene in Inghilterra da un decennio a questa parte. Non parlo delle opere di faticosa ricostruzione materiale, nè delle accese polemiche di partito sugl'indirizzi di politica estera; bensì di ciò che, nel campo del pensiero, rappresenta, forse, un segno di ansiosa ricerca per una nuova impostazione dei massimi problemi di vita interna ed esterna, e potrei dire, semplicemente, di vita o di esistenza, considerando i due termini — interno ed esterno — in perpetua reciprocanza di azione, come — anzi — unica ed inscindibile realtà.

Alla base di questa ricerca, che oscilla le anime più pensose, c'è un'amara e drammatica constatazione: l'Inghilterra non è più in grado, dopo l'ultimo conflitto e dopo l'avvento dell'aviazione, di controllare completamente il proprio destino. Non possiamo dimenticare che questo controllo ha caratterizzato, per secoli, la storia inglese, data la insularità della Gran Bretagna, la invincibilità della flotta, un sistema economico stabilizzato e un florido e vasto impero i cui destini erano, più o meno, guidati da Londra. Da questo immenso parallelogramma nascevano molteplici determinanti storiche che influivano a costituire una particolarissima configurazione sociale a base classista con sostanziali riflessi anche nel settore della libera organizzazione scolastica; la quale mirava soprattutto alla formazione del cittadino inglese, rispettoso dei privilegi come delle forme tradizionali e abituato a vedere tutti i problemi interni ed esterni nel quadro del pacifico controllo della sicurezza nazionale.

Tale sicurezza è ormai in declino e tutti sentono che il mondo tende tumultuariamente ad una imprecisabile forma di unità che, comunque, sconvolge le idee di classismo, di sovranità nazionale e d'impero, profondamente radicate nella tradizione inglese. Questo nuovo panorama di realtà impone una revisione dei valori ed un sollecito adattamento delle istituzioni non solo alle vaste trasformazioni tecniche ormai necessarie, ma anche alle richieste extranazionali.

Da qui parte la discussione di Fred Clarke, in un volume tradotto dalla « Nuova Italia », il quale si rivolge specialmente al settore scolastico forse considerandolo come cellula-tipo della intera società.

Ma ciò che più interessa e che ha particolare valore di testimonianza è la conclusione cui il Clarke perviene, dopo aver accantonato i tradizionali metodi classisti e riaffermata la libertà della scuola, senza tuttavia escludere una forma intelligente, di controllo centrale. Egli infatti propone il problema della necessaria *unificazione* di tutto il sistema scolastico, dalla *elementary school* alla *senior* e alla *secondary* con le sue molteplici ramificazioni. E non è più problema di tecnica scolastica, bensì di social-pedagogia il cui postulato essenziale non può che essere questo: « *unificare le anime* ». Con quale vincolo? Come sta unita la società? Per abitudine? Per un credo unitario poggiato sugli *Acts of Uniformity*? Oppure con la forza? O con l'efficacia delle leggi? E qual'è il fondamento della legge?

Data l'urgenza dei vasti esperimenti sociali che sono in atto, è necessario obliterare il gioco dei vecchi termini in cui spesso si scambia il mezzo con la sua ragione d'essere e col fine. *Questo non può essere raggiunto se non con la fede e con l'amore.* Parole, queste, che potrebbero sembrar vuote, nè alcuna definizione di scienza sociale o di teoria pedagogica o di sistema legislativo potrebbe conferir loro un contenuto. Il quale può esser dato *solo dalla stessa vita e dalla grazia di Dio.* A questa imprevista e decisa affermazione, perviene, serenamente, il Clarke che poi conclude: « Può darsi, dunque, che la cosa più essenzialmente religiosa in noi sia quella per la quale stiamo uniti in una società e che li sia il centro dell'azione educativa. Ricordiamoci infine che i legami che terranno unita un'Inghilterra rigenerata sono più grandi dell'Inghilterra stessa, come l'uomo è più grande delle sue istituzioni. Qui è la vera sicurezza. Qui sta la vera salvaguardia contro tutti i pericoli di un nazionalismo compiacente o esclusivista. Se la fornace della guerra avrà servito a modellare e a fecondare in noi questa fede, non ne avremo sostenuto invano le fiamme... ».

In sostanza, è la soluzione cristiana che, per diversa via, si raffaccia come unica salvezza.

Un *novus ordo*, com'è nella speranza dei migliori, può nascere solo così.

FRED CLARK: *Educazione e Rivolgimenti sociali*. Trad. ital. di M. V. Malvano. La « Nuova Italia », Firenze, 1950.

★

Considerando il vasto movimento di riforma promosso dal Dewey, questo lavoro rappresenta una fase di serena autocritica e di severa revisione dei principi e dei metodi della « scuola progressiva », nella quale il mito della spontaneità e della intangibile libertà del fanciullo è stato spinto sino a deviazioni incomposte che han provocato reazioni altrettanto incomposte. Il D. interviene, riconoscendo che una filosofia della educazione, fondata interamente su l'idea di libertà, non è scevra del pericolo di diventare essa stessa dogmatica quanto il metodo cui reagisce. In sostanza egli ritiene la validità di molte delle critiche mosse alla « scuola attiva », le quali hanno avuto, senza dubbio, una funzione moderatrice inducendo alla riflessione e ponendo alcuni interrogativi: — forse che basta rovesciare le posizioni della vecchia didattica per creare un nuovo ordine? — E può il concetto tradizionale di disciplina, estrinseco e formale, respingersi, *sic et simpliciter*, in nome di una mitologica e inviolabile libertà di natura? — E perchè escludere ogni onesto tentativo di interiorizzazione di quel concetto? — E perchè dimenticare — soprattutto — le feconde e antiche discussioni sulla libertà e l'autorità che, separate, diventano mere entità verbali e che riacquistano il loro valore solo nella unità viva dello spirito?

Il D. si indugia nella revisione critica dei fondamenti della scuola attiva, mostrando una passione di verità degna di un grande educatore; e scrive pagine veramente acute e talvolta geniali circa il valore dell'esperienza nel campo educativo, circa il carattere riflettivo delle *esperienze scomposte*, circa le forme di *malintesa attività* che si risolvono in una dissipazione di forze fisiche e spirituali.

Come si vede, la meditazione del D. eleva il suo tono in una più seria ricerca di idee *articolata in modo corrente* e pare si vada disincagliando dalle premesse pragmatiste e utilitariste per attingere la sfera di una migliore filosofia. Si resta pertanto stupiti quando poi egli insiste ancora nella esaltazione dell'empirismo e nella polemica antifilosofica. Ciò, forse, dispiace solo a chi ha acquisito una particolare sensibilità a percepire certe dissonanze dialettiche, ma resta tuttavia innocente, seppure incauto, gioco verbale, quando la sostanza del pensiero è — come in queste pagine, più che nei precedenti volumi — sana e feconda.

Luigi Costanzo

JOHN DEWEY: *Esperienza e educazione*. — « La Nuova Italia ». Editrice Firenze, 1950.

ATTIVITÀ della "Dante"

La Dante Alighieri ha ripreso in pieno il ritmo della sua attività, intesa a far conoscere la cultura italiana all'estero e a ravvisarla in patria. Fra le più recenti manifestazioni sono da segnalare, all'estero:

Composizioni liriche del Carducci sono state declamate a Tampere, nel corso di una manifestazione artistico-culturale. — Conferenze sul teatro pirandelliano e sulla musica del '400 sono state tenute a Marburg. — Il poeta Ungaretti ha tenuto una conferenza nella città di Lægi su « Riflessioni sulla crisi delle idee e dello stile ». — A Rotterdam il prof. Guido Stendardo ha presentato con numerose proiezioni a colori il capolavoro della miniatura italiana nel '400: la Bibbia di Borso d'Este. — Un concerto di musica classica italiana è stato tenuto a Norimberga dalla pianista Emma Contestabile. — Giacomo Puccini è stato commemorato a Nizza con una manifestazione nel corso della quale veniva eseguito un programma di musica pucciniana. — Corsi di lingua italiana sono stati istituiti a Città del Messico. — A Zurigo è in via di organizzazione un ciclo di lezioni sulle più belle città italiane, mediante proiezione illustrative. — In Italia recentemente sono stati ufficialmente inaugurati in Roma corsi di lingua e di cultura italiana per stranieri residenti nella capitale. — Proseguono a Marsala, con larga affluenza di allievi, i corsi di Storia del Risorgimento Italiano e di Cultura Artistica. — Il prof. Guido Manacorda ha inaugurato a Napoli un ciclo di letture dantesche. — Conversazioni di letteratura italiana e di poesia antica e moderna sono state tenute a L'Aquila in varie riunioni culturali. — Il poeta Luigi Orsini ha tenuto una « Lectura Dantis » sul II canto dell'« Inferno » nella città di Rimini. — Una mostra d'arte della pittrice Taly Aberti è stata inaugurata a Frosinone.

Felicità dei bimbi

Guglielmone
Biscotti

ATTUALITÀ SCIENTIFICHE

UNA NUOVA CONCEZIONE DEL MOTO

nella visione del mondo fisico

II.

Per l'autore della memoria, la massa è un equilibrio pressochè costante tra materia-energia particellare e materia-energia d'interazione e coesione delle particelle e restituisce perciò esattamente quanto gli viene somministrato sdebitandosi talvolta quasi subito e però sempre in altra valuta energetica: in definitiva calore invece di energia meccanica. L'elettrone — dopo un centomilionesimo di secondo — ricade da sè lungo un'orbita più bassa ed emana l'energia così svincolata sotto forma di un quanto di energia, d'onda luminosa, la cui lunghezza d'onda è tale che il quanto contiene esattamente tutta l'energia divenuta libera.

L'atomo di idrogeno, mediante il suo elettrone o la sua nuvola elettronica, si sdebita così — con un quanto di energia oscillatoria di una determinata lunghezza d'onda il che significa per noi luce di un certo colore — della sua quantità di energia che aveva esattamente accettata in « una » certa quantità (unitaria) e non meno e non più e in altra valuta, e cioè in una forma di energia che non era luce. La ricaduta di livello dell'elettrone avviene automaticamente — così dice la teoria — e l'energia prima accettata dall'atomo e poi, dopo un tempo per noi infinitesimo, riversata, si manifesta come « luce ». Il distributore, nell'atomo, c'è e funziona, ma si direbbe che non è automatico perchè riconosce prima la moneta e solo quando è esatta la restituisce in altra moneta di quota equivalente; le unità di energia minori, come fossero monete fuori corso, non sono accettate dall'atomo.

La produzione di quanti di luce per mezzo di urti elettronici (potenziale di risonanza, ossia la minima velocità critica che un elettrone deve possedere per poter provocare, urtando un atomo neutro, l'emissione da parte di questo di un quanto di luce) è il processo inverso di quello con cui si produce l'emissione di elettroni mediante irradiazione con raggi luminosi, con raggi X o raggi J: anche qui i quanti di energia, determinati dal quanto di azione e dalla frequenza di vibrazione, hanno importanza per il fatto — spiegabile con gli scambi — che la velocità degli elettroni emessi non dipende dall'intensità dell'irragiamento, ma solo dal colore della luce incidente.

Come le sue particelle costitutive anche la massa può esistere soltanto in condizioni di energia determinate e ben distinte, e cioè secondo un rapporto costante tra la quantità di materia o energia condensata (particellare) e la quantità di materia o energia diluita (di interazione delle particelle). La massa di un corpo è una costante caratteristica del corpo, dipendente solo dalla velocità quando questa diventa una frazione sensibile della velocità luminosa, e indipendente dalla temperatura perchè prima che questa agisca sulla massa — al pari della velocità — la massa muta il suo stato di aggregazione dal quale la massa è effettivamente indipendente; parimenti la massa è indipendente dalla vicinanza di altri corpi ancorchè questi altri scambino materia o energia con detta massa la quale, allora, per conservarsi indipendente, varia la propria velocità o quella delle sue particelle costitutive.

Le masse, tra loro, non possono esimersi, per lo meno, dagli scambi di gravitazione: ciascuna massa riversa ciò che assume dalle altre e l'osservazione misurabile che ne risulfa è l'attrazione fra i corpi.

E acciocchè un corpo acquisti e conservi un suo nuovo stato è necessaria, ma non sufficiente, una modificazione del suo movimento, e cioè una variazione della sua velocità o della velocità delle sue particelle. Quindi il passaggio di stato fisico e la reazione chimica e nucleare non si spiegano semplicemente con gli urti e colpi delle particelle più o meno attive o con i bombardamenti del nucleo. Ad esempio, la ben nota legge dell'azione di massa, fondamentale della dinamica chimica, ivi comprese le trasformazioni radioattive che sono tutte nucleari, ci dice che la costante di equilibrio è caratteristica per ciascun equilibrio chimico ed è uguale al rapporto dei coefficienti di velocità di reazione. Per caratterizzare un equilibrio chimico non subentrano soltanto le masse e le loro condizioni (volume, pressione, concentrazione), ossia le « quantità » in reazione e le loro misure, ma anche la natura chimica (qualità) delle sostanze reagenti. Se la legge dell'azione di massa fosse dovuta unicamente alle masse dovrebbe prescindere dalla affinità chimica dei componenti di un sistema. E' dunque evidente che all'equilibrio chimico, come alla misura dell'affinità chimica, dobbiamo dare un significato relativo e molto più ristretto di quello generale e rigoroso della definizione termodinamica (a questo proposito e per coloro che ne avessero interesse segnaliamo la recensione del « divenire nel mondo fisico » nella rivista « La Chimica » del mese di febbraio c. a.).

I « cambiamenti » (variazioni del moto relativo o locale) dipendono dalla massa di un corpo e sono indipendenti dalla sua natura; mentre le « mutazioni » (passaggi di stato fisico) e le « trasmutazioni » (reazioni chimiche e nucleari) dipendenti dalla natura dei corpi, sarebbero di pertinenza della « forma sostanziale » e implicherebbero modificazioni e sostituzioni di quest'ultima; più esattamente, dalle modificazioni e dalle sostituzioni della forma sostanziale, avrebbero origine, correlativamente, cambiamenti, mutazioni e trasmutazioni dei corpi.

Un corpo, in certe condizioni, conserva più o meno il proprio stato a seconda della sua « forma sostanziale » dalla quale si genera non solo l'attitudine a scambiare — comune a tutte le diverse forme e quindi peculiare della massa — ma anche l'andamento di scambio particolare a ciascuna forma e quindi la tendenza caratteristica per ciascuna forma sostanziale, in certe condizioni, alle mutazioni ed alle trasmutazioni singolari per ognuna di esse.

Ma l'autore del « divenire nel mondo fisico » pur lasciando supporre di poterlo spiegare, non ci dice in che cosa si differenziano gli scambi in rapporto ai cambiamenti, alle mutazioni, alle trasmutazioni.

In conclusione, lo stato di scambio di materia o energia sarebbe lo stato ingenerato ed eterno degli atomi, mentre il loro movimento, perenne, ma variabile a seconda delle variazioni di scambio, sarebbe conseguente allo scambio: al perchè della forza, al perchè del moto — sia delle particelle, sia dei corpuscoli, sia dei corpi — dovremmo sostituire il perchè degli scambi della materia o energia. A questo punto taluno potrebbe chiedersi: tutto qui? Non è poco e non è tutto qui. L'aver definito una idea nuova, quella degli « scambi », e soprattutto averla posta in correlazione fisica col « moto » è essenziale per la comprensione del nostro mondo fisico e del divenire biologico nel suo substrato fisico.

Le conseguenze teoriche e quindi anche pratiche — dato che l'esperienza cammina nel solco delle idee e quindi della teoria — di questo nuovo e originale concetto potrebbero essere tutt'altro che indifferenti. Per esempio, leggendo questa interessante e forse fondamentale memoria, abbiamo avuto una prima idea tangibile, che prima non avevamo, della energia: l'energia sarebbe materia in atto di scambio, la materia tanto più energica per quanto più in atto di scambio.

Cosicchè lo stato di scambio della materia o energia sarebbe lo stato generale e permanente comune a tutti i corpi e dato che il moto è l'espressione degli scambi di materia o energia della massa ne consegue che tutti i corpi sono in movimento. Lo stato di quiete è la velocità zero del movimento relativo o locale e una variazione di scambio può comportare:

1) una variazione di velocità, e un « cambiamento »;

2) un passaggio di stato fisico solido, liquido, gassoso, trasformazione cristallina, ecc.) e cioè una « mutazione »;

3) una reazione chimica o una reazione nucleare, e cioè una « *trasmutazione* ». Le mutazioni e le trasmutazioni sono vere e proprie « crisi » della materia o energia di scambio di un sistema e perciò comportano e implicano, ciascuna, un cambiamento sebbene questo — da solo — non sia sufficiente a farcele comprendere.

(Segue al prossimo numero)

Physicus

TAHA HUSEIN

maestro della cultura egiziana

(Continuazione della 4ª pag.)

presente », fotografica ed obiettiva rappresentazione, senza tinte drammatiche — per quanto il dramma talvolta esista pur nella apparentemente monotona e grigia vita dei protagonisti — nè situazioni trascendentali. E' la vita di una famiglia — e col passar degli anni e la prolificità campagnola, di più famiglie — della media borghesia egiziana nel periodo a cavallo fra i due secoli, libro quindi — ci teniamo di proposito lontani dall'appellativo di romanzo perchè romanzo non è e non vuole essere — che interessa la storia di usi e costumi, di pratiche e mentalità di un Egitto ancora sonnecchiante sotto la dominazione ottomana. Tale, dunque, che personaggi, fatti, azioni e reazioni non appaiono quali creazioni dell'autore ma piuttosto modelli di cui egli rappresenta lo artista abile nel riprodurli secondo i principi della migliore scuola verista. Il Paese? uno dei tanti della provincia egiziana, innominato, come vuole la particolare tendenza dello scrittore all'astrazione dal luogo e dal tempo, in particolar modo quando a nulla servirebbe fissare, a questa od altra famiglia, un abitato piuttosto che un altro lungo la Valle del Nilo.

Khalid, Nafisah, Selim, Zubaydah, ecc. son personaggi che oggi incontriamo, così riprodotti nello scritto del Taha, che ieri abbiamo letto diversamente rappresentati in una novella di Taimur che probabilmente ritroveremo domani in un racconto di Qut al-Qulub: essi sono l'Egitto, in epoche diverse e sotto diversi riflessi, è la vita del paese come l'hanno sentita e immaginata, secondo le tendenze delle varie scuole letterarie, i suoi figli più degni. Osservatore attento, ed egli stesso partecipe di questo ambiente nei giorni della sua fanciullezza, Taha ci mette a contatto di altruismi ed egoismi, indifferenze ipocondriache e volontà tenaci — invero più abbondanti le prime delle seconde — spiriti più propensi alla succube acquiescenza alla tradizione che non illuminati dalla luce del progresso: fa eccezione Selim che, svincolandosi dai ceppi, evade verso nuove concezioni di vita, soprattutto per ciò che ha diretta attinenza con l'avvenire dei propri figli. Ritroviamo, dunque, il Taha degli *Ayyàm* e l'improvviso ma non inatteso incontro ci convince ancor più di quanto lo scrittore abbia inteso la vita, per sè e per gli altri, quale continuo sforzo ad un ulteriore progresso, ad un perfezionamento di se stesso riflettentesi, in una comunità di intenti, sul benessere e sul prestigio del proprio paese.

In questo senso è stata impostata tutta l'opera letteraria del Taha (e qui dovremmo parlare a lungo di *I sogni di Shchrazàd* (1943) e del più recente *Il Paradiso degli animali* (1950) ma lo spazio non ce lo permette) soprattutto quella che comprendiamo sotto il nome di letteratura sociale in cui lo scrittore ci ha lasciato, oltre ai frutti della sua prolungata attività pubblicistica, un prezioso volume intitolato *Mustaqbal ath-Thaqàfah fi Misr* « Il futuro della cultura in Egitto »; programma di massima la cui necessità egli stesso, oggi che è Ministro della Pubblica Istruzione, è chiamato a provare. Il primo volume dell'opera, che ne comprende due, non affronta particolari problemi tecnici, vi si tratta della scienza e del sapere quali basi per la formazione umanistica — primo passo, sottolinea l'autore, verso il progresso e l'indipendenza, — della necessaria corrispondenza e coordinazione della moderna cultura egiziana con quella classica dei primi secoli dello Islàm, del pensiero egiziano nell'intima affinità, ieri ed oggi, a quello dei popoli mediterranei. Verso la fine del primo volume e per tutto il secondo vengono invece affrontati ed oculatamente analizzati alcuni problemi tecnici, quegli cioè che formano i gangli vitali dell'organizzazione scolastica intesa nella sua più vasta espressione. Come dicevamo, egli è oggi, nella sua nuova carica, *deux ex machina*: totale o parziale attuazione del magnifico programma dipendono in buona parte da lui, ed in tal senso è stato già fatto il primo grande passo: la gratuità dell'insegnamento elementare e secondario, accolta in Egitto con quell'entusiasmo che era da attendersi da un avvenimento di tale portata.

S. E. Taha Husein si trova o si troverà fra giorni in Italia, ospite del Governo italiano ed invitato dallo Ateneo romano a tenere una conferenza che avrà per argomento: « Che cos'è il classicismo arabo ». Risentirà quindi, lo scrittore, quel clima a lui già noto nelle fugaci visite al nostro Paese cui qua e là nei suoi scritti si è riferito con cenni che egoisticamente avremmo desiderato meno fugaci, come non è vana illusione sperare quando, di ritorno da questa visita, riprenderà la sua attività preferita (sempre che le sudate carte ministeriali gliene diano tempo e possibilità).

Umberto Rizzitano

● La Nuova Italia di Firenze ha pubblicato le seguenti ristampe: *L'attività spontanea del fanciullo* di Adolphe Ferrière; *Pensatori greci* (Vol. I) di Teodoro Gomperz, e *Le dottrine sociali delle Chiese* (vol. I) di Carlo Troelsch.

● E' imminente la pubblicazione per i tipi dell'Editore Antonio Vallardi di Milano di una *Enciclopedia scientifica dei ragazzi*; è un'opera in nove volumi riccamente illustrati che uscirà in fascicoli di cento pagine.

● E' in corso di stampa, a cura della Princeton University Press, un'opera che raccoglierà l'intero carteggio del terzo Presidente degli Stati Uniti, Thomas Jefferson, autore della *Dichiarazione d'Indipendenza*.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

RITRATTO DI FEDERICO TOZZI

(Continuazione dalla 2ª p.g.)

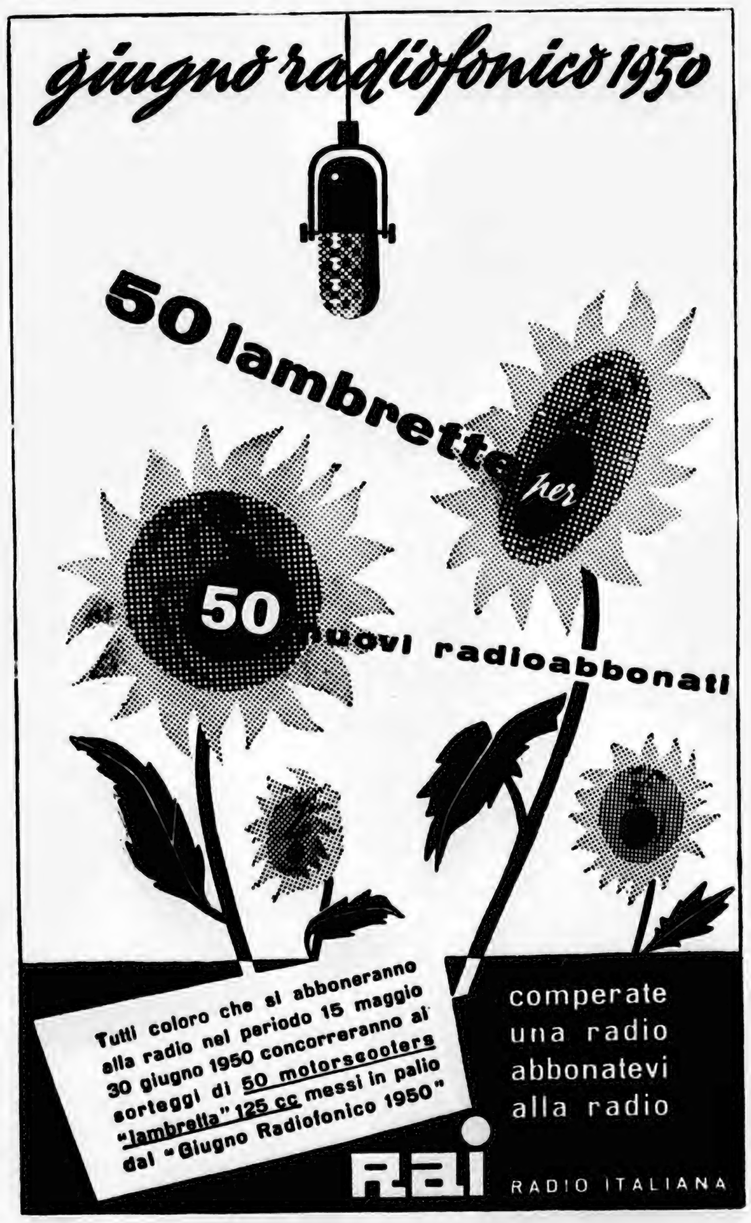
di quella letteratura. E si è detto anche che la stessa situazione tozziana riguardo ai generi letterari è assai vacillante e passa incerta dalla autobiografica alla narrativa, dalla lirica in prosa al dialogo scenico. Ora, ecco, può essere che chi metta gli strumenti dell'analisi critica in quei tessuti possa, talora, vedersi scomporre il tutto fra le mani, può essere che in Tozzi fosse assente ogni conato stilistico (e del resto lo scrittore si era fatto quasi tutto per istinto, per assimilazione o per spontanea capacità di toscano) e che egli rappresentasse una zona acerba e oscura della nostra evoluzione narrativa, la riempisse di ribollimenti, d'insofferenze, di pretese che sullo sfondo del tempo formano l'equivalente ai nuovi complessi spirituali e letterari della narrativa primo-novecentesca europea. Ma il problema è un'altro. Vi è da una parte, nei suoi critici la preoccupazione di immetterlo nelle sue reali dimensioni depurando risolutamente il giudizio da tutte le affezioni e le condiscendenze che cominciarono appunto con la scoperta del Borgese e si tramandarono in parte nella generazione di « Solaria », dall'altra vi è quella di tener presente lo scrittore nella sua interezza, che non fu unicamente letteraria e quasi mai fu calligrafica vedendo se la sua irrequietezza individuale, il suo pathos, a margine del primo dopoguerra non contribuiscano alla definizione di una vera personalità poetica. A guardar bene, la formazione di Tozzi va riscontrata su quel prezioso documentario che è l'epistolario alla fidanzata, e ci si avvedrà quanto intensamente più del gruppo fiorentino del « Leonardo » e della prima «Voce», egli assimilasse certe tendenze d'allora, e come dalla sua ingenuità di provinciale, dalla evidenza dei suoi motivi di torbidezza e di confusione mentale, affiori il lato negativo e sperimentale di quel moto di cultura. Ma a noi sembra che considerare l'opera di Tozzi in funzione di certi suoi « punti di arrivo » e di una sua intima logica e, pure, di una sua atmosfera culturale, è questione da risolvere ancora.

E' vero. Tozzi non creò certo valori nuovi nell'arte, che fu da lui più formulata che espressa, più intensa che vissuta, accolta in potenza più che manifestata in atto; ma con l'illogicità del suo carattere, con il pathos tragico e l'acedia delle sue creature, con le sue vicende ispirate a un senso di ribellione e di sofferenza, di dolore e di crudeltà, veduta nell'umanità dei personaggi come nella sua propria, egli impose, come impone ancor oggi, una riflessione critica che venga incontro alle impressioni comuni e le chiarifichi con una messa a punto meno frettolosa e generica.

Pure si è detto che non consentiva, questa sua arte, di rendersi conto facilmente del limite dove cessi lo sfogo e cominci la confessione, dove finisca la stramberia e cominci la personalità, e la vanità ceda luogo alla schiettezza e il colloquio si perda in chiacchierio. Non c'è, infatti, ci sembra, una soluzione dalla narrazione alla confessione: par che egli sia sospeso tra la fantasia e la vita reale. Dovremmo per questo dire che l'invadenza personalistica gli guasti la buona voglia di fantasticare e raccontare? La sua fantasia amava appoggiarsi a situazioni note; le sue creature vivevano in quanto si riflettevano nel sentimento dell'artista, erano per questo non cose vedute ma cose sofferte. Bisogna per questo tener conto dello stato d'esasperazione in cui Tozzi viveva, pensare alla pena non rassegnata di un uomo incapace di quetarsi in un pacato accordo con la realtà, scontroso e duro, e per questo solitario e dubbioso, dibattuto nella consuetudine delle piccole ipocrisie sociali tra i « vorrei » e i « non posso ».

Si comprende che la lettura di Tozzi non è facile nè piana, e che le sorprese sono naturali e abbondanti. Leggendolo ci sembra arcigno, restio, ostile, diremmo; par che l'arte per lui sia un tormento ossessionato, una fatica rattristata, insomma uno sforzo dolente; e che la quiete di essa venga raggiunta in fondo a uno sconsolato pessimismo. L'ombrosa atmosfera della sua spiritualità, il processo dialettico e la struttura discorsiva della sua prosa, la stessa attività della sua lingua, il segreto umano delle sue creature e delle sue vicende, la concezione della sua moralità, tutto quello che è infine lo scheletro razionale dell'opera sua e quindi del suo temperamento, è già stato inquadrato e fissato nel giudizio dei suoi vari critici e altrove anche da noi, ma non riteniamo inutile ci si ritorni sopra. Da *Bestie* a *Con gli occhi chiusi*, da *Tre Croci* ai *Ricordi di un impiegato*, da *Giovani* a *Il podere*, a *Gli egoisti* e a *Novale*, per quel contrasto evidente tra carne e spirito, tra finito e infinito, tra il bene e il male, tra il divenire e l'essere, tra fantasia e realtà, troppi raffronti e riprove ci sono state, e non per questo, pensiamo, il problema di Tozzi rimane chiuso. Così pensiamo ad esempio debba dimostrarsi ancora la sua parentela con Verga e con i Russi, enunciata ma non discussa (e noi crediamo più a un'autentica personalità della sua narrativa e a una estetica tutta intenzionale anche se minuziosamente controllata, anche se talora torta o forzata). E sarebbe facile cosa documentarlo.

Renzo Frattarolo



PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 22 - ROMA, 28 MAGGIO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. **1500**
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

CATTIVI ARNESI

« Lo spirito scopre l'Identità; l'anima la Noia, il corpo la Pigrizia. E' uno stesso principio d'invariabilità, espresso differentemente sotto le tre forme di sbadiglio universale ».

E' un'epigrafe in cui la simmetria fredda di un triangolo fa da cornice a qualcosa che, a prima vista, colpisce per l'immobilità e la trasparenza di un occhio vitreo. Il pensiero, la vita, la realtà tutta, vengono assaliti di sorpresa, immobilizzati, e, per così dire svaligiati, così come avviene al mercante che va alla fiera, su cui si scagliano gli appostati «latroneses». Il successo di siffatte sintesi è immediato, perchè esse liberano dalla riflessione personale, e ripetute tra gli intenditori, i raffinati, risvegliano l'interesse e l'ammirazione. E' noto, infatti, che circolano delle antologie verbali, sulle quali il gusto e la moda si esemplano diffondendo aridità, secchezza, e spegnendo soprattutto nei giovani quell'empito che li travaglia. A dire il vero, questi frammenti che dalla voce si viva vengono tramandati, non sono così anatomicamente perfetti come è quello di perfetta geometria che abbiamo riportato. In genere, nascondono a mala pena sotto la poca vernice ciò che se non è vuotezza, è decomposizione.

Ma sotto quell'apparente densità e lucore di diamante che colpisce in quel filosofico frammento, quanta vacuità sofistica, quanta inconsistenza compiaciuta!

A guardare bene, si scorge che il centro di gravità di quel giudizio è da ricercarsi nell'immagine dello « sbadiglio universale ». Tutto è stato pensato per la pennellata d'effetto. Sì, lo Spirito scopre l'identità (perchè la minuscola a spirito e la maiuscola ad identità?). Ma l'anima scopre veramente la noia? il corpo scopre la pigrizia? « Scoprire » è voce che designa un'attività ricercatrice, controllata da metodo. Ora, chi mai si è messo ad indagare per trovare la noia, e quali esperimenti sono stati necessari per scoprire la pigrizia? Noia e pigrizia hanno la stessa fatalità degli avvenimenti metereologici. Sono come la notte. Calano periodicamente e inesorabilmente. Se qualcuno ci venisse a dire d'aver scoperto la notte, ci darebbe prova sicura che qualcosa era stata scoperta, ma qualcosa era stata perduta: la ragione. Il nostro sforzo consiste nel liberarci da noia e pigrizia, onde, solo il sottrarci alla loro schiavitù può avere sapore di scoperta. E quello « sbadiglio universale » è sì uno sbadiglio, un cader di freni non del cosmo ma del potere logico di colui che per dare forma al proprio disgusto, alla propria sconfitta, confonde attività e passività e le presenta con il medesimo negro segno di condanna.

A qual punto la ricerca del vero è offerta in olocausto alla ricerca dell'effetto, ci è svelato da un altro simmetrico accostamento. « Se lo stesso spirito scopre la Contradizione, la stessa anima il Delirio, lo stesso corpo la Frenesia, è per generare nuove irrealtà, per sfuggire a un universo troppo manifestamente uguale... ». Le solite tre maiuscole per *Contradizione*, *Delirio*, *Frenesia*. Lo sforzo meramente verbalistico per far corrispondere concetto a concetto, in una triade che richiama certe architetture in cui, accanto ad una finestra vera, ve ne hanno due dipinte. Vera la finestra della contradizione; ma le altre due? Per quale accortezza di sinonimista si sono distinte Delirio e Frenesia?

Siamo qui davvero di fronte ad una effloresca di assurdità, tracciate con l'evidente scopo non di scoprire una parcella di vero, ma di dimostrarci un'abilità in un giuoco che non diverte, che non fa vincere nè perdere, e che quindi ha tutti i sintomi della mania.

Questa vocazione per l'Arbitrario (la maiuscola qui la segniamo per l'enormità della cosa) sembra una collettività chiamata, cui rari sono quelli che si sottraggono. Ora ci chiediamo se in questa aggressi ne consumata per un ripudio immotivato di valori che costituiscono il sole dell'anima, non si veli un'impudicizia morale disgustosa come son tutte le impudicizie. Sappiamo che lo scrittore, il filosofo, l'artista, non ci invitano nella loro aiuola con lo scopo di edificarci. Ma presumere di scandalizzarci ad ogni costo, è uno stupido furore scatenato con le armi del nulla. Uno spirito sincero ma ancora inesperto, un giovane diciamo, se getta l'occhio sui pensamenti di codesti demolitori di professione, da quali ossessionanti turbamenti verrà assalito? Ci vengono in mente le parole del Carducci sul letterato puro, le quali, per analogia, vogliamo destinare al demolitore puro: « ... un tale uomo è novantanove per cento un cattivo arnese, o almeno un ozioso, che, passata senz'arte nè parte la gioventù, cerca di sgabellarsela per il resto a spese del pubblico; e non vuol ricorrere a mestieri più faticosi e difficili, ma più onorati come sarebbe il professore di salti mortali o il dimostratore di bestie feroci ».

Cattivi arnesi! Le nostre fucine e le nostre cucine ne sono piene.

Quando si comincerà almeno a sorridere di questa follia insipida, di questo gesticolare inconsulto di questi « nuancisti » del capogiro, di tutti i fanfaroni, di tutti i perturbatori febbricitanti?

Sono cattivi arnesi, cattivi arnesi!

SOMMARIO

EDITORIALE - *Cattivi arnesi*

Letteratura

P. BREZZI - *Il Tommaseo pensatore sociale*
H. S. CANBY - *Rivalutazione di Thoreau*
L. COSTANZO - *Un umanista calabrese*
F. GABRIELI - *Monete greche*
L. GIUSSO - *D'Annunzio e i frammentisti*
M. PETRUCCIANI - *Ritorno di Angelica*

Arti-Scienze

V. MARIANI - *Scultura di Martinez*
G. NEBBI - *Il genio delle vedute*
PHYSICUS - *Una nuova concezione del moto nel mondo fisico* (fine)

Cinema - Musica - Teatro

V. CAJOLI - *I « Sei personaggi »*
L. CORTESE - *Il cielo è rosso*
V. INCAUDA - *La radio: Lavandaie*
D. ULLI - *Cronache musicali*
E. VALENTINO - *Due critici nella stessa poltrona*

Problemi dell'educazione

AVICENNA - *Protesti*
G. GOZZER - *Studi classici*
U. PUCCI - *L'educazione dell'uomo*

SIMULACRI E REALTÀ

LA DEA DEI POSTUMI

L'ufficio del ministero dell'Istruzione francese, ha assegnato una medaglia ad un eroico maestro per aver salvato due ragazzi che stavano per annegare.

Il riconoscimento di tanto coraggio è venuto qualche giorno fa, quando l'eroico salvatore aveva già lasciata la sua spoglia terrestre. Per due anni aveva atteso il "disbrigo della pratica", ma poi, per comprensibile impazienza, aveva pensato che non valeva la pena aspettare ancora il premio ministeriale, e aveva, senza lamento, accettata la morte, ch'era venuta a cercarlo.

La giustizia ministeriale non poteva però consentire che il maestro fosse defraudato di quanto il merito lo aveva fatto degno. O vivo, o morto doveva avere la sua medaglia.

E così, come dicevamo, è venuto il decreto rimunerativo. La dizione, porta nel corpo la parola "postumo ... E' una bella parola, grave e timbrata con vibrazioni bronzee.

C'è una dea nei ministeri, la dea "burocratica", la quale disdegna i vivi ma annoia i morti. E poichè il nemico dei vivi è il tempo, anch'essa lo odia o almeno lo ignora. L'ideale per questa dea sarebbe di portare agli interessati le pratiche con un biglietto di condoglianze, il giorno dei loro funerali.

Non si può dire con ciò che la burocrazia sia la dea dei morti, anche perchè altra divinità ha in materia competenza. E' soltanto la dea dei postumi.

UN COMPLEANNO DI WAGNER

Il 22 maggio del 1857 Riccardo Wagner riceveva una lettera del suo editore-impresario, il Förster, la quale giungendogli nel suo giorno natalizio, avrebbe, verosimilmente, portato a lui gli auguri.

Cominciava la lettera con un "Veneratissimo Maestro", ma oltre a non contenere una parola sola augurale, si snodava con certi brutti anelli di catena, con i quali l'impresario rimproverava al grande musicista la sua voracità finanziaria.

Come sa chi ha qualche dimestichezza con la gente d'affari, gli argomenti strozzatori sono portati in un vassoio e coperti di fiori. Il Förster che aveva scelto per quell'occasione la parte del tradito e dell'offeso, diceva tra l'altro: "Se si taglia il cuore a una pianta, questa ha un bel crescere in seguito e arricchirsi d'innumerevoli germogli; essa potrà divenire un albero robusto, ma ha già perduto la pienezza e la grazia sovrana del primo getto". Citava Goethe, e poi guardando nel proprio petto, constatava che a togliergli il cuore del l'amicizia era stato proprio Wagner, con una lettera precedente, in cui, datosi a negoziare, aveva dimostrato che "l'uomo d'affari la vinceva sull'artista"...

Non avete a cuore gli interessi dell'arte, gli ripeteva Förster.

Questo roditore, questo vilissimo mercante aveva l'imprudenza di dire a Wagner parole così ingiuriose, toccandolo proprio nel punto più dolente e più sano: l'arte.

E citava Goethe.

Ogni artista, ogni uomo di talento anzi, ha il suo Förster, raffinato e canaglia, idropico e carnivoro.

Ma la storia ha un post-scriptum. Qualche tempo dopo, gran festa in casa di Förster. La dea della serata è la celebre cantante Maria Widl.

Brindisi e fiori, naturalmente. Ad un certo momento qualcuno leva il bicchiere e invita a bere, nientemeno che alla rottura tra Förster e Wagner.

Uno solo si sdegna, getta il bicchiere per terra, e lascia immediatamente la casa.

Förster impallidì.

DANZA DI BUFALI

Nell'Antologia dei cinque continenti, *Ivan Goll riporta alcune poesie degli Indiani del Sud-Ovest d'America. Una, intitolata "Danza di bufali", ha queste squisite invocazioni:*

Distruggete il nostro paese,
Con le vostre corna curve!
Con i vostri urli
Squartate le nostre membra!
Soffiate fuoco!
Con le vostre gambe
Il nostro cuore,
Che i vostri zoccoli
Ci calpestino.
Devastate il nostro paese
Con le vostre corna curve.

Per fortuna i bufali non intendono poesia, perchè altrimenti, pur con la migliore buona volontà, e con le corna più rocciose non saprebbero come accontentare quei bravi indiani del Sud-Ovest.

Ma provate a sostituire ai bufali gli uomini; vedreste subito che essi san fare di più e di meglio. Certo non le corna curve o non curve adoperebbero per la danza devastatrice; nè gli zoccoli per calpestare.

Ma quanto a fuoco, gli uomini danno dei punti al sole.

Soffiate, soffiate fuoco, o uomini. Ci divideremo poi la cenere.

Varius

Il Tommaseo
pensatore sociale

Allo studio delle questioni sociali il Tommaseo giunse partendo dalla meditazione sul problema religioso, e la preoccupazione religioso-morale-pedagogica rimase sempre così prevalente in lui da influire in modo notevole su ogni sua proposta e conclusione in tema politico-sociale. Egli dimostrò sempre il massimo disprezzo per i politici puri; per lui la politica dei politici era « triviale » ed, a suo giudizio, essa avrebbe il torto di restare alla superficie, di occuparsi soltanto di cose secondarie mentre le difficoltà si risolvono sul fondo andando alla radice, esplorando i bisogni veri ed urgenti dell'anima.

« Prima che politico, lo scopo di quanti attendono a vera libertà sia morale! »; invece « la politica europea, non esclusa quella del papa, può chiamarsi propriamente atea », ma « la religione è l'unico rimedio alla malattia terribile onde il mondo è convulso. Ogni riforma politica non deve dalla religione prescindere, anzi non può... Nessun vero bene terreno è dalla religione vietato, tutti sono assicurati, ingranditi, agevolati, affrettati... Seminate la giustizia ed avrete la pace; donate la libertà ed avrete in cambio ricchezza ».

Ma se nel pensiero del Tommaseo non vi fosse altro che questo sincero e profondo convincimento della conciliabilità della religione con la libertà, egli non si distinguerebbe dagli altri componenti del gruppo dei cattolici liberali italiani dell'Ottocento; invece vi è pure qualcosa di più suo, che costituisce la sua maggiore originalità in campo politico-sociale e lo rende particolarmente attuale nell'odierna urgenza di questi problemi. Inferiore ad altri scrittori politici contemporanei « perchè si abbandonava ad effusioni moralistiche anzichè esaminare le questioni con sentenzialità adeguata », era superiore agli altri « spaventi di quell'indirizzo » per la comprensione della questione sociale (Salvatorelli); tutto in sua sintesi convinzione che — sono sue parole — « al ogni miglioramento delle cose politiche sempre dovette precorrere, or più or meno evidente, il miglioramento delle cose sociali; senza il quale ogni rivoluzione è più acuto dolore e più numerosi rovine », e ciò perchè « le vicende economiche sono quale effetto e quale causa delle vicende morali, ma delle politiche sono occasioni assai volte ed impulso ».

Tommaseo parte dalla constatazione che « nessuno è nemico del proprio interesse », ma aggiunge subito che « l'interesse dei pochi è indivisibile dal bene dei più »; in altre parole, egli accetta il principio filosofico dell'utilitarismo e dell'eudemonismo, ma lo corregge con una serietà morale che gli deriva dalla sua convinzione religiosa cristiana. « Se dopo le cose dette — affermerà egli in piena coscienza e buona fede — alcuno volesse confondere l'amore di sè con l'amor proprio e tacciare d'elveziano il mio principio, non sarebbe mia colpa ». Infatti l'amore del proprio bene è il *primus movens* del ben fare, ma il bene che ciascuno vuol cercare diviene il bene stesso degli altri perchè il retto amore di sè « non si può soddisfare nel falso perchè il falso è nulla, e chiunque ama il falso tende alla distruzione di se medesimo ». Dall'analisi delle nozioni di diritto e di dovere, compiuta dal Tommaseo nel suo libro *Dell'Italia*, l'autore giunge alla conclusione che ai suoi giorni si abusava della nozione di diritto mentre essa non ha fondamento in sè e non si giustifica da sola, ma ha bisogno di una norma che la determini e la misuri; la disgregazione della società contemporanea deriva dalla falsa concezione del diritto perchè questo, essendo generato dall'egoismo, pone l'uomo in condizione di tendere ad isolarsi ed a farsi centro dell'universo.

La libertà non va dunque considerata come il potere di fare ciò che si vuole « ma come il possesso di tutti i mezzi più conducevoli a ben adempiere gli umani doveri »; tale principio derivava al Tommaseo dalla sua meditazione assidua dei Vangeli, la quale lo portava a porre al centro della sua filosofia politica il concetto di amore e lo convinceva sempre più che solo la religione è l'elemento coesivo della società e che la fede arreca grandi vantaggi al vivre civile. Ma la religione alla quale il Tommaseo pensa non è quella vagheggiata dal De Maistre, fatta « aiutante del boia »; un tale Cristianesimo « bestemmia Cristo », ed il Nostro non ha ritegno di auspicare nientemeno che « la pena del fuoco » (me ne sa male ma debbo pur dirlo), per l'autore del libro « Du pape ». Tanto furore gli derivava da una diversa nozione della natura umana e della funzione sociale della religione: « la natura umana è amore tutta; il Cristianesimo dirige, svolge, sublima l'amore; dunque il Cristianesimo è amico e liberatore dell'uomo. Non il Cristianesimo è morto, ma voi che non lo intendete e voi che ne fate mercato, voi siete morti. Uomini nuovi d'intelletto e d'amore sentiranno vivere loro da esso nuova fiamma di vita, illumineranno la sua immensità di giustizia. Ricominciamo all'amore lo dolce e la vittoria sarà per noi ».

•

Scendiamo ora al pratico e trattando la morale delle nostre azioni dal dovere, non dal diritto, come si disse, ci arriveremo alla vera ugualianza, la quale « non è cosa numerica ma proporzionale; non consiste nella parità dei diritti assoluta, ma nella massima inalienabile che a dovere pari è sempre pari il diritto ». Perchè siamo tutti delle medesime facoltà ma in proporzioni varie, non si può nessun estimeggiamente la valutazione delle azioni umane fatta i giusti, ma bisogna usare una misura di equità avendo come mira l'uguaglianza proporzionale, non quella alla Babeuf. L'applicazione più importante di questo principio, e nello stesso tempo quella di più viva attualità, è l'indagine relativa alla « terribile » (come la chiama il Tommaseo) questione della proprietà, per lui « la vera e intera possessione è quella procacciata soltanto con le nostre forze onestamente, di qualunque specie essa sia » ed il suo avviso « non è che gli acquisti della proprietà per via di successione conferiano diritti anteriori al dovere ». Anche a proposito della quantità del possesso è altrettanto esplicito: « quando le cose occupate eccedono i limiti delle umane facoltà, quando l'utilità delle cose occupate convertesi in danno, allora l'occupazione è delitto » « la ragione è molto semplice: « l'uomo non persiste in proprio se non in facoltà dell'anima sua e del suo corpo, ed in queste è deve prima al Creatore, o conservatore di tutto... Condizione dunque della proprietà è in virtù, appunto quella virtù che dirigga a ben usarne, e non ne derivino al prossimo danni, che eccedere, magnanima abnegazione ».

Il dovere della carità ci obbliga ad intervenire in aiuto dell'oppresso ed a fare « per l'utile altrui » quello che non si farebbe mai « per il privato vantaggio »; ciò perchè « quando trattasi di me, solo io debbo soffrire, ma io non posso, non debbo permettere che altri soffra, che sia umiliato ed offeso ». L'applicazione integrale di tali norme, realizzando gli assiomi evangelici, rinnoverebbe *ab imis* la società, ma anche il Tommaseo la vede ancora lontana; in attesa, chiede almeno una limitazione del « tirannesco diritto di proprietà » (tirannesco se inteso solo come diritto) in nome di una « più vera giustizia sociale », osservando che anche questa è una conseguenza dell'ideale religioso: » Il Cristianesimo, come già distrusse la schiavitù, distruggerà gradatamente la proprietà, ultimo avanzo del diritto barbarico di conquista ». Tuttavia « questi ed altri innumerevoli mutamenti saranno benefici se si faranno non per forza violenta bensì per forza di persuasione e di coscienza; infatti non da uomini privati derubanti nè da governi confiscatori viene il diritto, ma dai governi costitutori e dal volere delle moltitudini in tranquilli e legittimi modi manifestato ». Di conseguenza « non liberatore ma cospiratore miserabile chiamo chiunque, trafficando la fame o la cupidigia del povero, gli si fa incontro e compra l'amore della giustizia come si compra un tradimento ».

Dalla trattazione della proprietà il Tommaseo passava a quella delle ricchezze e quindi a quella del lavoro, che è lo strumento per procurarsele, ed infine delle associazioni dei lavoratori, che rendono più redditizio e facile il lavoro. Quest'ultimo veniva messo dal nostro autore a base di tutto l'organismo sociale e considerato sacro, di qualsiasi genere esso fosse. Desiderava che tutti avessero un lavoro sufficiente al loro sostentamento e si dimostrava convinto che un maggior lavoro avrebbe tolto tante occasioni di disordini e di guerre intestine od internazionali. I lavoratori dovevano ricavare un giusto compenso dalla loro fatica secondo un'equa ripartizione dei guadagni tra capitalisti e salariati, soprattutto mediante una « società tra l'imprenditore della fabbrica e gli artigiani », nella quale « ciascuno fosse

(Continua a pag. 8)

Paolo Brezzi

D'ANNUNZIO

e i frammentisti

Tendenza fin troppo palese del costume letterario italiano, è sopprimere e illanguidire la memoria di D'Annunzio. Ai progetti del Sindaco di Milano, che ha radiato il suo nome dalla via intitolatagli, si sincronizza l'oblio e la svalutazione della critica, « puntuale ed aggiornata ». Il clima letterario, dal 1920 in poi, viene concepito tutt'ora da molti candidi giovani come una palingenesi. Come un obbligatorio riscatto dall'enfasi, dalla magnificenza verbale, dall'esteriorità estetizzante ad un ritorno verso la poesia « come nattività e purezza » verso il frammento, la notazione autobiografica, ecc.... E questo mal vezzo non è stato senza influenza sulla riduzione ai minimi termini, delle commemorazioni progettate a Pescara in occasione del decennale della morte del grande Poeta.

Ma D'Annunzio si vendica dall'al di là dei suoi detrattori, tenendoli ancora stretti sotto il suo impero verbale.

•

Poi che una constatazione attiora, sia pure con molte riserve, degli svalutatori di D'Annunzio. E cioè l'accertamento di una sua responsabilità di iniziatore nella pratica, così generalizzata della cosidetta *prosa lirica* attraverso le *Faville del Maglio*, il *Notturno*, la *Leda senza il cigno*.

D'Annunzio concepì la sua carriera mortale come un periplo eccezionale, o, com'egli stesso scrisse nel suo Cola di Rienzi, come « un trascendere verso le barre sempre più ardue ». Quando quest'alto volano eccezionale si spezzò, fu il collasso, o, quanto meno, il mutismo. A differenza di molti altri scrittori la cui formula, ad un certo momento, si cristallizza ed il cui linguaggio si solidifica, D'Annunzio fu un inventore continuo di se stesso. Fu un ricercatore di effetti sempre meno facili e popolari. Il romanziere mondano del *Piacere* si raffinò, sacrificando una parte della sua popolarità, nei sintomali morbosi del *Trionfo della morte*, nelle analisi tonali del *Fuoco*. Il drammaturgo istintivo della *Figlia di Iorio* volle estenuare la sua vena nella sensualità oraidita, romantico-bizantina ed alessandrina del *Martyre* e della *Pisanella*. Il linguaggio potente ed elementare di *Canto nuovo* e dell'*Intermezzo*, si spiegò fino all'arabesco ed alla greca dell'alto medioevo in queste figurazioni da transenna come poi si estenuò nelle trasparenze delle *Faville* e della *Leda*.

La *Leda senza cigno* è il libro delle labili evanescenze, delle trasparenze galleggianti, delle vaganti capigliature d'immagini. E' un libro di « *hommages* » e di commemorazioni intisicali. E' D'Annunzio passato attraverso il vaglio di Debussy. E' D'Annunzio che non si trascina più dietro, come sopra un enorme traino al quale sono aggiogati buoi colossali, i blocchi informi del « superuomo » e della volontà di potenza, ma viene innanzi, sopra una barchetta alla quale sono attaccati due cigni. Non a caso la *Leda senza cigno* viene iniziata nel 1911, mentre durava la rara e fortunata sua cooperazione con Claude Debussy. Ed il fascino di quei soffici turbini, di quei piumosi cortei, di quelle trepidazioni lacustri, di quelle *iles joyeuses* emerse dai sussulti dell'orchestra, gli si comunicò morbosamente come già, al tempo del *Trionfo della Morte* e del *Fuoco*, gli si era comunicato il gusto delle languide narcosi del *Tristano*, e più tardi gli sviluppò la compiacenza per i sibili ed i flagelli perfidi della *Salomè* di Strauss. La *Leda* è permeata di liquidità debussyane. I languori, le estasi acquatiche, la cannella lunare, gli inzuppamenti accidiosi, o le raffiche ad imbuto di *Ce qu'a dit le vent de l'Ouest*, o dei *Jardins sous la pluie* sono passati, in trascrizioni analoghe nella Leda. Uno strano paradosso ha voluto che la stagione della più violenta pressione esterna — quella della guerra e dell'agitazione politica — coincidesse per D'Annunzio con la maggiore approssimazione ad uno stile fatto d'imponderabile musicalità.

L'arte di D'Annunzio si può caratterizzare, a mio parere, con una progressiva rivalsa dell'elemento musicale su quello plastico. C'è un D'Annunzio per piccole orchestre e per quartetti ad archi: ed è quello dei segreti autobiografici, delle « confessioni » successivamente allineatesi dalle *Faville del Maglio*, alle *Cento e cento e cento pagine*, etc., dalla *Leda* al *Compagno dagli occhi senza cigli*. Idealmente, D'Annunzio sembra avere ruotato fra due poli estremi, l'uno dei quali è la scultura medicea di Michelangelo, del Sansovino, del Bandinelli, e l'altro le orchestre volubili, versatili, gonfie di sfogliamenti e di smerigli primaverili di Debussy o di Ravel. I parchi di caccia e di subbugli zampillanti delle sonate di Domenico Scarlatti, i morbidi risucchi della musica frammisti ai brontolii del cannone sulla laguna veneta, i vagabondi a cavallo lungo i grandi platani ed i canali del Veneto, gli arcipelaghi marmorei insaccati di Venezia e gli sventramenti verticali delle cattedrali francesi si snodano come un albo di acquerelli musicali. Come una serie di « *pagodes* » o di « *jiahe* » arieggianti il vecchio legno di ciliegio e gorgoglianti come il Borgogna stagionato, di Debussy. Le pesanti polifonie del *Trionfo della morte*, del *Fuoco*, del *Forse che sì*, calcate su certi stentorei incantesimi wagneriani — si potrebbero stabilire raffronti tra gli *Incantesimi del Fuoco* e delle *Nebbie del Reno*, i funerali ed i cataclismi di Wagner ed i corrispondenti incantesimi della laguna veneta o delle marine d'Abruzzo — si attenuano in rapsodie effimere, in chioccolii, in altalene di nuvole, di brezze e di pennacchi di fumo. I tromboni ed i timballi cedono ai flauti ed agli oboe. Quella poesia per poeti, quel « mezzogiorno della musica », quell'arte per « uomini liberati » augurata da Nietzsche, ha trovato nelle *Faville del Maglio*, nella *Leda* e nelle altre autobiografie, un principio di esecuzione. « Mi parlò la giovane donna della bottega accanto, con la gentilezza che dovevano avere le governatrici dei canarini di Madama la Principessa di Condè ». « Un gruppo di cavalli morelli si abbeverava nel nero stagno fendale, dove due cigni parevano adunare in sè quanto di candore e di silenzio rimaneva nel folle mondo ».

Poichè l'opera di D'Annunzio è — a scriverla bene — una vasta autobiografia.

Più che un creatore di vere gallerie umane — ed egli non poteva essere tale, poichè sotto le spoglie di Stelio Effrena o di Paolo o di Marco Gratico, egli non fece che non rilavorare all'infinito il proprio ritratto — egli ci apparirà sempre più come il « celebratore dell'Apparenza » augurato da Nietzsche. Vi sono artisti ai quali si può dire che ogni contenuto è indifferente ed artisti ripiegati nell'auscultazione di sè stessi. Rubens, meraviglioso genio per commissioni, alternava gigantesche pale — d'altari e carnasciali, *Kermesses* e ritratti di principi: Rembrandt non conobbe altre ispirazioni che le scene della Bibbia — e le meno fastose di queste scene — ed il proprio autoritratto. D'Annunzio fu un artista della seconda specie; tutta la sua arte fu una musica sospesa ad una vicenda personale, all'analisi di un temperamento dalle componenti inconsuete ed in generale fra loro contrarie, il cui deciframento fu, si può dire, l'occupazione soverchiante dello scrittore.

Lorenzo Giusso

Pippo Rizzo Disegno

MONETE GRECHE

Lo scorso febbraio, grave d'anni e d'onori, si è spento in Roma il decano degli storici dell'arte antica, italiani e forse di tutto il mondo, Giulio Emanuele Rizzo. Storici dell'arte, ho detto, e non archeologi, che il Rizzo, benchè professore di archeologia, poco o nulla scavo, e poco pubblico di archeologia pura, di vecchie pietre cioè (mi si perdoni l'irriverente definizione) in quanto tali. La immensa dottrina archeologica era solo per lui un mezzo tecnico in servigio della sua vera scienza e passione, lo studio storico ed estetico della grande arte antica: e a questa, intesa come bellezza, stile, catena di personalità creatrici, dedico una serie di opere fondamentali, dal teatro siracusano a Prassitele, dall'arte micenea alla pittura ellenistica, dalla Villa pompeiana dei Misteri alle monete della sua Sicilia e della Magna Grecia. Di quest'ultima grande opera del Maestro, uscita tre o quattr'anni fa dopo lunga preparazione, poco si è parlato e scritto fuor degli ambienti specializzati, che la mole e sontuosità della pubblicazione, e il correlativo costo, l'han tenuta lontana dal gran pubblico e dalle sue fonti di informazione quotidiana (qualcuno che all'atto della pubblicazione ne chiese candidamente una copia per recensione sulla stampa, si morse poi la lingua quando ne seppe il prezzo, una ventina di migliaia di lire..). Pure, l'opera insigne avrebbe meritato di essere più largamente conosciuta, per il pregio scientifico e l'incomparabile perfezione tecnica dell'esecuzione. Il vecchio maestro, raffinato esteta egli stesso, volle davvero finire in bellezza la sua attività di studioso, coronando con un'opera di straordinaria magnificenza lunghi anni di ricerche consacrate a uno dei più affascinanti campi dell'arte antica.

Godere le monete antiche non è facile impresa per il non iniziato. Gelosamente custodite, per gli esemplari più preziosi, nelle casseforti di musei e collezioni private, o malamente allineate in stancante profusione e promiscuità nelle vetrine, esse servono generalmente, in quest'ultimo caso, a dare il colpo di grazia allo stanco visitatore che vi getta appena un'occhiata distratta, e non ne riporta nessuna durevole impressione, riservando il suo interesse a ben più vistosi monumenti e cimeli. All'opposto estremo della indifferenza e ignoranza del grosso pubblico, ristrette chiesuole di dotti, amatori e collezionisti fanatici... Anche qui, il giusto mezzo quasi non esiste. Ma io vorrei prender per mano l'uomo della strada, e invitarlo dalla strada ad entrare con una discreta ed esperta guida nel *Cabinet des Médailles* di Parigi, nel British Museum, o anche solo nel Museo Archeologico di Siracusa, dove un tempo vegliava sui suoi invidiati tesori l'ascetica figura di Paolo Orsi; o forse, prima ancora di chinarsi sui piccoli, talor microscopici originali, lo inviterei a sfogliare i libri come quello del Rizzo o altri meno inaccessibili, in cui gli originali sono presentati e illustrati in opportuni ingrandimenti. Vedrà e stupirà, l'uomo della strada, se non è un *uomo di strada*, un tanghero negato al senso del bello in tutta la sua gamma, dall'infinitamente leggiadro all'eroico e al sublime.

Ho dinanzi, modesto surrogato pur nella sua elegante veste editoriale all'*opus maius* dello scienziato italiano, il sottile volume di un archeologo e critico straniero, della cui opera già altra volta mi è occorso di parlare, Charles Seltman. Non costa più di molti libri e libracci del mercato corrente, e contiene la più seducente iniziazione all'arte della moneta antica che il profano possa desiderare. In questa scelta di « Capolavori della monetazione greca » (*Masterpieces of Greek Coinage*, Bruno Cassirer, Oxford), ritroviamo la giustificata predilezione del Seltman per l'opera d'arte originale, non mediata da copie e riproduzioni deformanti, e in particolare per l'opera degli incisori di metalli nobili, per quei prodotti di « arti minori », in cui egli scorge viceversa la linea più alta e genuina della *maggiore* arte greca. E veramente se ci spogliamo dal puerile pregiudizio che ci fa apprezzare un oggetto artistico in funzione della sua mole, delle sue proporzioni materiali, è difficile indicare un campo dell'arte plastica in cui il genio greco si sia affermato con una immediatezza e purezza così assoluta. Scorsa la rapida introduzione e le sagaci didascalie illustrative, non c'è che fermar l'occhio sulle riproduzioni, contemplare e adorare, giacchè non altra azione che questa conviene in ultima analisi dinanzi alle manifestazioni della bellezza perfetta ed eterna. Chi conosce ciò di cui parlo sa che non esagero.

Dopo i primi saggi e tentativi di monetazione, figurata, risalenti al settimo secolo, l'opera d'arte ci balza incontro, già formata e parlante il suo plastico linguaggio, nella superba spiga metapontina del sesto secolo (imitata abbastanza meccanicamente anni addietro nel verso di certi nostri soldini di felice memoria), e nelle deliziose arcaiche « civette » di Atene. Ma dalla Madrepatria il primato di quest'arte ritorna e resta imbattibile alla Grecia d'Occidente, a quella « Italia » nel primo e antichissimo senso del nome, oggi area depressa, cenerentola e tutto quel che si vuole, allora fiore nobilissimo di civiltà, di pensiero e d'arte ellenica, come l'ellenica Sicilia. Le monete siceliote e italiote del quinto e quarto secolo, pur incise spesso da artisti di origine ateniese, oscurano al confronto non la sola monetazione ateniese, ma quella di tutta la Grecia peninsulare e d'Asia Minore. Non c'è che da scegliere nella serie meravigliosa: dai « Demareteion » siracusani, ove un muliebre profilo regale commemora la vittoria d'Imera, al Sileno acquattato del Maestro d'Etna e di Nasso, alla ninfa Terina e all'Apollo leontino di Frigillo, alle due superbe aquile agrigentine, ai supremi capilavori di Cimone ed Eveneto, con Aretusa e la quadriga trionfale. Un giorno lontano, ci fu dato ammirar gli originali di questi ultimi pezzi incomparabili sulla palma della mano di Paolo Orsi, l'austero scavatore che pur sapeva amare di virile amore la bellezza; ma la loro perfezione ci si è rivelata appieno solo quando potemmo contemplarli, come qui e altrove, negli ingrandimenti di cinque, sei, otto volte il diametro: il piccolo disco dai bordi irregolari (l'unico punto questo in cui un banale perfezionamento tecnico ci può dar l'illusione di aver progredito sugli antichi maestri..), assumendo all'occhio le proporzioni di un gran medaglione, non altera e dissolve d'un'ombra le linee incise venticinque secoli fa da una mano infallibile, e rivela invece particolari preziosi, impossibili a cogliersi nella concentrata visione dell'originale:

Dal centro splende, i forti ricci al [vento,

come un astro, il profil dell'Aretusa, l'Aretusa tra i delfini guizzanti che cantarono Camerana ed Heredia, e irradia tuttora dell'argenteo cerchio del decadramma tal forza d'amore da ispirare ancor più alto canto, mentre sul rovescio guizza in un turbine di zampe e criniere equine la quadriga vincitrice.

Chi creò questi capolavori, rimasti insuperati nella storia dell'arte, solo forse agguagliati in un'altra italica primavera dal genio del Pisanello. Furono artisti sovrani di cui spesso ignoriamo anche il nome, o ne conosciamo solo le iniziali delle firme, un Ar.. per il Demareteion, un Da.. per il creatore di una sublime testa d'aquila olimpica, e così via. Di qualcuno sappiamo il nome intero, Eucleida, Cimone, Eveneto, Policrate, ma quasi null'altro che il nome e la testimonianza dell'opera. Solo in qualche caso isolato, è dato congetturare qualcosa sulla evoluzione stilistica, i viaggi, i vari ambienti toccati, come felicemente ha tentato il Seltman per il delizioso Frigillo: un maestro di cui seguiamo le peregrinazioni dall'una all'altra città della Magna Grecia e della Sicilia, da Turii e Terina a Leontini e Siracusa, a Pandosia, e forse all'altro capo del mondo greco, sul Mar Nero nella lontana Sinope. Come visse, chi amò, quali gioie e dolori ebbe, come e quando morì? Silenzio, libero campo alla fantasia. Sola certezza, il lucido metallo su cui è impressa una forma di bellezza immortale.

Francesco Gabrieli

Ritorno di Angelica

Se la legge della realtà — o della creazione artistica — impone ad eventi e figure, che ci siano singolarmente care, un epilogo che sembra ingiusto ed assurdo, in quanto delude l'attesa di un bene finale in cui avevamo intimamente sperato, accade talora che la nostra sete di armonia si rifiuti di accettare quella *chiusa* obbligata, ma inadeguata alla nostra aspettativa. Allora si è portati a travalicare fantasticamente il chiuso giro d'una vicenda, a ricrearla entro di noi secondo le direttrici della nostra speranza, dandole quel compimento che abbiamo desiderato per appagare un'esigenza di giustizia, o di pace.

Una simile esigenza, forse, ha mosso Edoardo Soprano in questa sua *Angelica*, poema in otto canti di cinquanta ottave ciascuno. (Edizione De Carlo).

Leggiamo nella prefazione: « Ludovico Ariosto nell'ottava decimosesta del canto tredicesimo dell'*Orlando Furioso* interruppe il racconto su Angelica e Medoro e tracciò in pochi versi la trama che *forse altri* avrebbe svolto dopo di lui: nè mancò nel secolo decimosesto chi seguì le orme di Ludovico. A distanza di quattro secoli, la mia *Angelica* riprende e canta con trama diversa l'episodio incompiuto nel *Furioso* ».

Orlando ed Angelica hanno avuto un destino d'amore che infatti non s'è compiuto, ma ha portato l'eroe oltre l'orizzonte della follia. Ora, Angelica è sposa a Medoro, e Orlando riposa, affranto da tante battaglie e dal suo delirio. Ma non importa. Per Soprano è necessario riproporre la favola, cercare una *sua* conclusione.

Ritorno ai dolci inganni, egli canta. Ed immagina che Angelica, per il suo nome di cielo, e per l'amore che aveva destato in tanti paladini, dovette dopo alcun tempo pentirsi della dedizione a Medoro, e sentire la noia e l'affanno d'una vita consumata tra gli amplessi di un contadino. E fugge.

In cielo, Salomone chiede a Dio giustizia per Orlando, che nella sua breve giornata terrestre ha conosciuto solo la follia, non l'amore che in fondo gli era dovuto: riviva dunque Orlando, e ritrovi la sua donna. Con essa farà poi ritorno in Cielo. Così il paladino ritorna sulla terra e vagola notturno, come una larva; sarà l'amore che gli restituirà la figura.

Angelica intanto, per comando della maga Melissa, dovrà riconquistarsi con il suo coraggio il diritto all'amante, poichè ognuno *artefice si fa della sua vita;* e affronta fieramente le mostruose, terrificanti apparizioni a lei suscitate da una orrida selva, dove *tutti gli alberi son di nero legno — nere su i rami le spinose foglie.*

Infine, nel castello di Melissa, i due amanti si incontrano, oltre la morte e l'errore, con un tremito lungo di gioia. Orlando non è più il cavaliere senza paura, ma un *uomo* che porta via la sua *donna*, incontro ad un semplice amore. Ciò che sembrava negato s'è concluso; la stortura del fato è stata corretta.

Un grande silenzio accompagna Angelica e Orlando alla loro grotta; ma lì la passione a lungo contenuta erompe in soffocate parole, in tormentosi languori, si placa mollemente nell'abbandono erotico.

Medoro intanto, quando s'accorge d'esser restato solo nella sua capanna, si uccide; e una irresistibile mestizia sorprende i due amanti, che già l'effimera stagione d'amore è trascorsa:

Intorno a noi precipita veloce
l'estremo tempo, Angelica, terreno:
. . . . . .
e si spegne nell'anima ogni voce
della tristezza, ma nel cuor sereno
nulla più cangia...
. . . . . .
Amica, non so dir parole.

Squillano le trombe del castello di Melissa; la maga impone ad Angelica ed Orlando di seppellire Medoro e di prepararsi alla morte; ma per virtù di magia fa loro intravedere le coppie degli amanti famosi e sventurati che, al di là del destino, si ritrovano finalmente rappacificati e belli d'eterna giovinezza. Anche a loro toccherà questa sorte.

I due vanno, e chiudono Medoro nella bara, che un subito fuoco di tempesta distruggerà insieme alla capanna. Poi, attendono, finchè un ippogrifo li solleva alti, altissimi, ma per l'eternità ricongiunti.

Soprano ha trattato questa favola con singolare delicatezza e sottile eleganza, usando un linguaggio tutto moderno, appena venato di rari, suggestivi arcaismi. Qualità queste, tanto più rimarchevoli se si consideri che la poesia moderna in genere disdegna l'opera narrativa d'ampio respiro, sublimando quasi esclusivamente il genere cosiddetto lirico.

Ma Soprano non s'è lasciato intimidire dal gusto corrente, e ha affrontato coraggiosamente il poema e l'ottava: *Scrivo quel che mi piace e mi diletta.* Del resto, la sua è una posizione di distaccata solitudine, come di chi ha saputo trovare nel sogno il riscatto dall'amaro *tarlo dell'esistenza*:

Fuori dell'età mia guardo e sorrido
o Messer Ludovico, e raramente
con qualcuno parlando mi confido.

Nonostante qualche lungaggine (il discorso di Melissa ad Orlando) e gli inevitabili riempitivi, o *zeppe*, imposte dalla rima, l'eloquio di Soprano è fresco e scorrevole, di lineare sostenutezza. Penetrante e commosso nell'indagine psicologica e negli aerei colloqui d'amore; nitido e leggero nelle immagini della natura, come s'addice alla fiaba.

Un'opera dunque di gusto, di sobria finezza.

Mario Petrucciani

CHE

omo di strada,
senso del bello
, dall'infinita-
o e al sublime.
surrogato pur
este editoriale
nziato italiano,
archeologo e
cui opera gia
so di parlare,
sta piu di molti
rcato corrente,
nte iniziazione
tica che il pro-
In questa scel-
a monetazione
Greek Coinage,
, ritroviamo la
del Selinun
nale, non me-
zioni deformanti
l'opera degli
, per quei pro-
», in cui egli
ea piu alta e
arte greca. E
mo dal puerile
apprezzare un
zione della sua
ioni materiali,
ampo dell'arte
o greco si sta
ediatezza e pu-
orsa la rapida
i didascalie il-
fermar l'occhio
emplare e ado
ra azione che
ima analisi di
i della bellezza
conosce ciò di
sagero.
tentativi di mo
lenti al settimo
balza incontro,
il suo plastico
ba spiga meta-
lo (imitata abi
anni addietro
i soldini di te
izione arcaiche
a dalla Madre-
est'arte ritorna
Grecia d'Occi-
» nel primo e
nome, oggi area
tutto quel che
nobilissimo di
d'arte ellenica.
Le monete si-
quinto e quarto
so da artisti di
no al confronto
ne ateniese, ma
cia peninsulare
c'è che da sce-
raviglìosa: dai
ni, ove un mu-
commemora la
leno acquattato
di Naso, alla
ollo leontino di
rbe aquile agri-
apilavori di Ci-
Aretusa e la
giorno lontano,
originali di que-
mparabili sulla
Paolo Orsi, l'au-
r sapeva amare
ezza; ma la loro
ivelata appieno
contemplarli, co-
i ingrandimenti
lte il diametro:
bordi irregolari
n cui un banale
o ci può dar
gredito sugli an-
endo all'occhio
ran medaglione,
l'un'ombra le li-
secoli fa da una
ela invece parti-
ibili a cogliersi
ne dell'originale:
, i forti ricci al
[vento,
otili dell'Aretusa,
i guizzanti che
d Heredia, e ir-
nteo cerchio del
d'amore da ispi-
nto, mentre sul
rbine di zampe
driga vincitrice.
olavori, rimasti
dell'arte, solo
un'altra italica
el Pisanello. Fu-
cui spesso igno-
o ne conosciamo
rme, un Ar.. per
. per il creatore
d'aquila olimpi-
uno sappiamo il
Cimone, Evene-
si null'altro che
ianza dell'opera.
isolato, è dato
sulla evoluzione
ari ambienti toc-
e ha tentato il
oso Frigillo: un
no le peregrina-
città della Ma-
cilia, da Turii e
Siracusa, a Pan-
capo del mondo
nella lontana Si-
amò, quali gioie
e quando mori?
o alla fantasia.
o metallo su cui
di bellezza im-

cesco Gabrieli

SCULTURA DI MARTINEZ

Quando ci lasciamo andare a una certa amarezza percorrendo con l'occhio della mente i numerosi naufragi della scultura moderna così facilmente arenata nelle secche d'un astratto formalismo, proprio allora ci vengono incontro, con l'antica evidenza umana dell'arte, quelle autentiche testimonianze plastiche le quali, da sole, ci permettono di continuare a sperare che l'uomo non abbia del tutto smarrito il senso della scultura.

E assai spesso queste testimonianze sono offerte da artisti che avrebbero potuto, con le loro doti, fatte anche di intelligenza e di gusto, rinunciare da tempo ad una dura, sofferta, difficile vita, per darsi in braccio alla semplicistica riduzione delle forme ad ermetici arabeschi, tanto lontani dall'arte quanto piacevolmente idoleggiati dalle modernissime accademie decadenti: segno, questo, che, ancora una volta l'esigenza morale si pone a sostegno d'un fatto squisitamente artistico e gli vieta di tradire quell'unità inscindibile tra mondo spirituale e fantasia che è proprio dei veri artisti.

Non avrò l'ingenuità di «scoprire» Gaetano Martinez che da trenta anni è ben noto attraverso le migliori esposizioni italiane e straniere e da quarant'anni è alle prese con la creta e la stecca. Di lui si è occupata la critica centinaia di volte, sempre segnalandone la viva originalità e la coerenza stilistica e un volumetto recentemente uscito, di Attilio Crespi e Alfredo Petrucci, ne riassume con felice sintesi gli aspetti; tuttavia, per me, l'arte di Martinez, si presta singolarmente a illuminare le caratteristiche della migliore scultura moderna, il suo variare di umori, la sua nostalgia d'un mondo espressivo che si spinge verso l'arcaismo in una ripresa di contatto con l'antico anti-classico, la sua necessità di narrare, infine il vagheggiamento di quel santo candore che è l'incanto della forma, tuttavia, nei più, smarrita nei pericolosi meandri d'un primitivismo di maniera.

Per questo l'importante mostra delle sculture di Martinez, tenuta alla «Galleria del Secolo» in Roma, oltre ad essere un doveroso e desiderato riconoscimento del valore dell'artista tenarese è uno dei fatti più interessanti di quest'ultimo scorcio di tempo, e volentieri ne prendiamo lo spunto per tornare a parlare dello scultore, nato a Galatina presso Lecce, come dice il Catalogo, il 14 novembre 1892, da modesta e laboriosa famiglia.

Scoprire, prima di tutto, è stato sempre per Martinez una necessità di vita, fin da quando, dal mestiere d'intagliatore in pietra, passò, ragazzo, alla scultura: un primo tentativo d'evasione dalle pastoie provinciali lo fece fin dal 1911 quando venne a Roma per poi tornare al lavoro, accanto al padre, alternando il mestiere con l'arte; ma fu dal 1922, quando tornò di nuovo a Roma e si mise a lavorare in uno stambugio presso Campo de' Fiori, che si può datare il suo più promettente inizio: solitario e timido, ma tenace e appassionato, Martinez ha oggi una sua personalità d'artista che si è costruita da solo e quotidianamente ha messo alla prova del gusto contemporaneo, senza intaccarne l'autentica vitalità espressiva.

Chi non avesse consuetudine con gli aspetti della sua scultura, potrebbe, ripercorrendone le esperienze, domandarsi quali intimi rapporti corrano tra quei volti di bimbi, di adolescenti, di fanciulle assorte (nei quali la terracotta appena toccata dal colore, talvolta gareggia con la pittura) e le composizioni ultime, gli altorilievi, d'una plastica tra popolaresca e medioevale, in cui un sottile «umore» di indulgente bonomia anima le figurine ben fornite, intente o trasognate. Sembrerebbe a tutta prima, cioè, che fra il dolente eppur carezzevole compianto umano che s'afferma negli studi per ritratto nei volti di bimbi addormentati, e i «Pagliacci» o le «Donne al bagno» di un anno o due fa, non esistesse una così stretta parentela da giustificarne una continuità, anche formale: eppure mi sembra che una stessa, amorosa affettuosità, abbia spinto l'artista a diventare così intimo indagatore di caratteri umani e altrettanto felice narratore di episodi di vita, sia pure evocati in un clima di gustosa sintesi plastica.

Avviene, insomma, in lui, quel che accadeva nell'animo di certi scultori del felice medioevo, per i quali il problema di distendere il sorriso su di un volto, in una pietra tombale, era strettamente legato a quello di tradurre plasticamente un fatto umano, nitidamente plasmato nella formella d'un portale o nella lunetta sul fianco d'una chiesa.

Per questo, poche opere antiche si potrebbero citare a confronto dei rilievi di Martinez, più vicine, poniamo, dei rilievi del S. Martino di Lucca o dei «Mesi» della scuola dell'Antelami, nei quali l'austerità arcaica della composizione è mossa, ormai, e vivificata, da un gusto narrativo, pungente e nuovo.

E per ottenere la chiara definizione dei volumi nelle singole figure, anche Martinez ricorre al contrapposto con una parete di fondo o con brevi balaustre alle quali i protagonisti si appoggiano non certo per assumere consistenza plastica, ma per isolarsi meglio nello spazio. Sicchè battezzare queste tipiche sculture «altorilievi di tutto tondo» mentre sembrerebbe un contro senso, è pure l'unico modo per additarli alla comprensione di chi voglia intenderli nella loro intima essenza: quel tondeggiare un poco bamboleggiante delle sue «ballerine» e il ritmico disporsi in brevi teorie, dei suoi piccoli nudi femminili, svelano un'esigenza vivissima di umano racconto e insieme raggiungono una sicura definizione stilistica.

Qualcosa di atavico e di insopprimibile nella tradizione plastica a cui inevitabilmente appartiene l'artista pugliese, aumenta il sapore di tali sculture che, sul punto d'essere paragonate alla «figulina» paesana se ne distaccano per acume stilistico e originalità d'espressione. Il suo è un raccontare all'antica, come nelle «predelle» dei primitivi, per i quali il «fatto» è privo di fastidiosi episodi e si determina, invece, in una spaziata chiarezza.

Nessuna suggestione pittorica in tali brevi racconti: i gesti delle sue figure sono insieme spontanei e freschi, come nelle metope in terracotta dell'arte italica o negli ex-voto modellati dagli antichi maestri con la fantasia tesa a significare, senza equivoci, cose e persone. Ciò si osserva benissimo nel «Sogno della bimba del circo» (1945) e nei «Pagliacci» dello stesso anno, nei quali il rilievo è pienamente risolto nell'isolarsi delle figure contro il fondo da palcoscenico, volutamente levigato e privo di indicazioni spaziali, sicchè le immagini vengono spinte, per così dire, «alla ribalta» e s'affacciano, insieme, all'attenzione dell'osservatore e alla luce che le colpisce senza confonderne i tratti.

Fin qui l'essenza narrativa dell'arte di Martinez, che si muove con semplicità sorvegliatissima, sul confine d'un umorismo decorativo che potrebbe farlo cadere nell'arte «minore»; ma non si deve dimenticare ch'egli è, poi, lo scultore della «Giovane signora», del 1947, della «Madre» e dell'«Adolescente» dello stesso anno, opere in cui l'assunto espressivo si fa più intenso e si risolve in uno stile «alla stecca» di singolare efficacia.

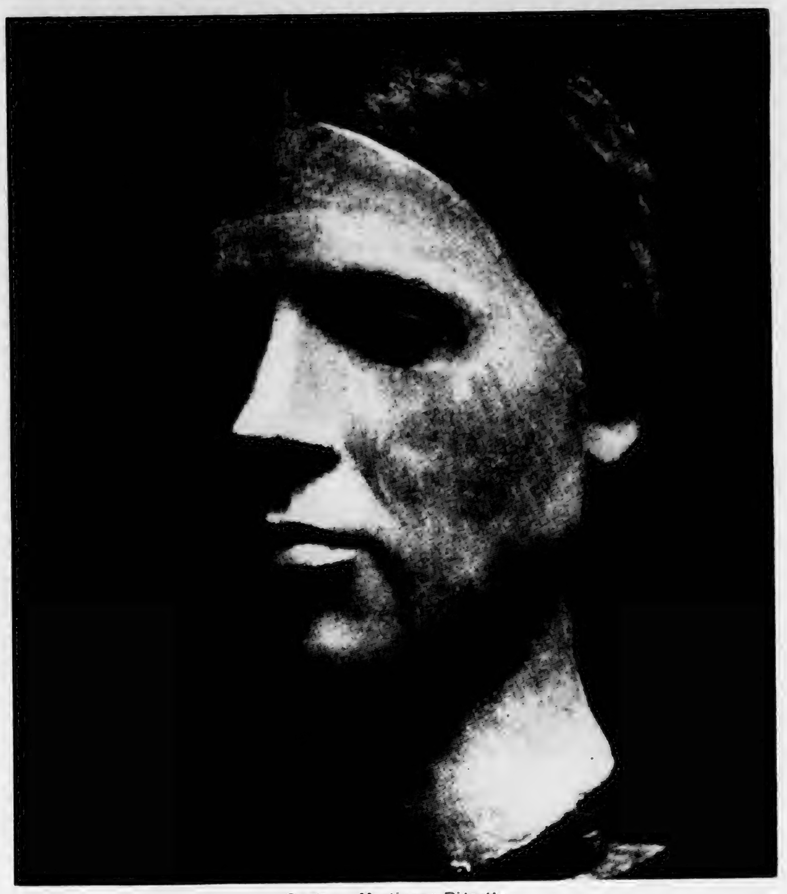
Infine, giustamente Alfredo Petrucci, dedicando alcune pagine al disegno di Martinez ci avverte che «Niente può prepararci quanto questi disegni di Martinez ad un giudizio sulla sua scultura e darci di essa una idea prima ancora d'averla vista ed appresa in concreto».

Il suo modo di disegnare, infatti, muovendo, in passato, da un fare ancora impressionistico, ha raggiunto da tempo una sua sintetica definizione lineare, attraverso la quale l'artista segue un «motivo» essenzialmente plastico, fino a che raggiunge quell'equilibrio costruttivo che è già statuario, anche se tracciato in un puro arabesco lineare.

In pochi artisti nostri, come in Gaetano Martinez, il disegno riesce a suggerire l'immagine plastica, già plasmata nello spazio: raggiungimento, questo, che dimostra, seppure fosse necessario, l'intima severità del nostro scultore.

Valerio Mariani

Canaletto: Il Canal Grande (Pinacoteca di Brera)



Gaetano Martinez: Ritratto

Il genio delle vedute

Cosa induce ancora gl'inglesi a intenerirsi per i quadri di Canaletto, dopo la caterva di manieristi che gli successero in tutta Europa, fin quasi a obliterarlo?

E' un interrogativo spontaneo, al quale si deve rispondergli più o meno così: E' la sensazione vesperale di quelle tenerezze luministiche così sapientemente integrate, oltrechè il documento immarcescibile di un frammento «panoramico» della storia.

Or ecco una nuova monografia dedicatagli dallo studioso F.J. Watson, e pubblicata in questi giorni a Londra, pei tipi dell'editore Paul Elek. Essa contiene quattordici tavole a colori, oltre a un numero doppio di riproduzioni in nero. Inoltre tutti i soggetti qui riprodotti sono esclusivamente di musei e raccolte estere. Sicchè dànno la impressione di un Canaletto a noi poco familiare, ma comunque, vivo, e di quell'affabile vitalità che s'è andata perpetuando attorno al suo nome, senza mai eclissarsi.

Per rendersi conto dello sviluppo di questo genere, bisogna rifarsi agl'incentivi e ai moventi dell'arte della «veduta», così come fu concepita dai veneziani, e fiorita nella piena decadenza della loro città; i quali incentivi furono artificiosi e naturali insieme.

Tramontato il potere della Serenissima, verso la quale avevano gravitato diplomatici, mercanti e faccendieri di tutto il mondo, ma per motivi tutti contingenti, ebbe inizio per la città decaduta un altro genere di fervore. Cominciò in grande stile l'afflusso di studiosi e turisti a Venezia. Basti dire che quando, al principio del secolo scorso, John Ruskin rivelò al pubblico inglese il profumo delle muffe e delle pietre di Venezia, in un anno soltanto (fu verso il 1835) si recarono a visitar la città non meno di sessantamila turisti inglesi: cifra ai quei tempi, addirittura iperbolica. I forestieri, è ovvio, non ripartono da una città ammirata, senza recar seco un ricordo tangibile della sua rinomanza. Avvenne verso la metà del secolo decimottavo, che i più facoltosi presero a commettere ai pittori locali, dei dipinti in cui risultassero evidenti le grazie architettoniche specchiate nei canali della città lagunare. Così sorsero e si vennero affermando artisti versati in quel genere di pittura. Primeggiò Canaletto, e, quasi contemporaneamente, il Guardi. La richiesta di «vedute» appunto, crebbe così tanto, che il Guardi, impelagato nella pittura di interni e scenette di genere, fu indotto anche lui a dedicarsi all'interpretazione panoramica di Venezia.

Non è qui il caso di lumeggiare l'impressionismo atmosferico e le magie delle densità cromatiche, del Guardi, in confronto alla grafia esatta e meticolosa del contorno, del Canaletto. Ciò potrebbe anche servire a identificare le differenze fondamentali delle due maniere. Comunque, non ci è dato stabilire quanto esigente sia stata nell'opera dell'uno e dell'altro, la richiesta di ortodossia lineare da parte dei committenti; per cui è facile che Guardi abbia dovuto talvolta ridurre la libertà del suo impulso per meglio uniformarsi ai cànoni di Canaletto, suo maestro; e viceversa, sempre per l'esigenza variabile ed estrosa dei committenti, non sappiamo quanto di fantasioso il Canaletto abbia dovuto immettere nel suo rigore formale, fatto di trasparenza e misura.

A giudicarlo per l'ennesima volta da questo splendido libro, si deve assolvere che Canaletto fu non solo il caligrafo del campiello, delle regate, delle modulate architetture, delle gondole, e di tutta la pace acquatica della laguna, come si potrebbe giudicare dai disegni anche troppo geometrici e scarniti. Egli fu sopra tutto l'artista che mise a fuoco quell'assieme in una luce astratta e irreale, tesa tra la stupefazione dell'alba e del tramonto; e che seppe conferire alle ombre di quella realtà, e mediante l'osservanza del chiaroscuro, scintillazioni cangianti che ne ravvivano la vita. Fu altresì colui (e chi può dimenticarsene?) che applicò lungo le penombre delle facciate quelle certe pàtine rosee o di calor smorto e subordinato, e tuttavia sempre rifulgenti. Talvolta questi sottotoni costituiscono la chiave tonale, il segreto della sua poesia figurativa. Sono insomma quelle pàtine che conferiscono concretezza suggestiva anche alle pietre più fredde e impure.

Canaletto ebbe il genio di queste sfumature e giustaposizioni, anche quando sottolinea l'evidenza delle risacche ondose, in geroglifici puntuali e affioranti. Per lui l'acqua della sua città è una materia illustre, e smania di farvi sentire ch'è percorsa da un'elettricità smeraldina. Si direbbe uno Chardin rovesciato che uscito all'aperto, affronti con quel medesimo gusto delle intimità casalinghe, i medesimi nodi atmosferici e spaziali. Si fa per dire: chè stilisticamente Canaletto è altra cosa, e non regge al confronto di Chardin. Senza dubbio, diremmo, quelle lucì diluite sugli edifizi, come carezze rifrangenti, accerebbero immensamente il fascino delle veneziane architetture. In senso ancora più focale, Canaletto, da veneziano che non si smentisce, è il poeta di quei toni bruni, marroni, rossigni, arancioni riverberanti.

Il suo nome per noi s'identifica con l'ultimo o il penultimo dei grandi veneziani. Eppure egli visse lungamente in Inghilterra, dove produsse opere di paesaggio altrettanto cospicue. E questo è appunto il libro che colma una grande lacuna, dacchè ci consente di prender contatto con un settore in gran parte ignorato della sua arte: ignorato per lo meno dal gran pubblico italiano. A Londra dunque il Canaletto ritrasse panorami della metropoli e vedute limitrofe, con un gusto sostanzialmente identico della sua poesia spaziale. Senonchè, egli sovrappose nelle vedute londinesi quell'accento luministico di cui il paese è sprovvisto. Forse lo fece inconsciamente, tutt'al più come atto di gratitudine verso la terra ospitale. Ma come antidoto a certi suoi panorami troppo riposanti e lunari, c'è in questo libro una tavola a colori (*Walton Bridge*) ch'è una meraviglia d'invenzione con la natura inedita dalla foschia, e i toni fosforescenti della campagna lungo il Tamigi, e le travature incrociate del ponte, accese e incandescenti come in un fuoco d'artifizio. Qui Canaletto è un artista che sguscia decisamente dal suo normale pudore, per superare sè stesso nello sfoggio insolito della fantasia, l'audacia coloristica e lo scarto di ogni meticolosità formale. E' un Canaletto che esige l'applauso frenetico. E uno è grato all'autore del libro per averci consentito di avere sull'artista una nozione ancora più esauriente e significativa.

Gino Nibbi

CRONACHE MUSICALI

Alcune manifestazioni musicali, significative e ricche d'interesse, hanno dato, in quest'ultimo scorcio di primavera, una vitalità insolita ed un vigore rinnovato alla stagione artistica che, generalmente, con l'approssimarsi dell'estate, diventa pesante e torpida.

Il Maggio Musicale Fiorentino ha presentato l'«Olimpia» di Gaspare Spontini e l'«Elettra» di Riccardo Strauss.

L'opera del musicista italiano viene per la prima volta eseguita in Italia, in edizione integrale, dopo quasi un secolo e mezzo dalla sua presentazione al pubblico parigino (1819). E' un'opera che meritava di essere conosciuta e divulgata dal punto di vista storico che estetico. Del resto, pur a così grande distanza di tempo dalla sua composizione e nonostante le inusitate proporzioni (si tratta di circa quattro ore di musica) essa si fa ancora ascoltare ed ammirare per la sua magnifica costruzione. Costruzione nella quale è sempre vivo il genio musicale dell'artista che vi ha profuso il suo grande talento scaltrito dai preziosi insegnamenti della riforma del melodramma computa da Gluck.

Perciò non è difficile cogliere qua e là, nei tre atti del dramma, intuizioni sorprendenti, sia dal punto di vista vocale che strumentale, che fanno presagire il linguaggio musicale dell'ultimo ottocento compreso quello Wagneriano.

A quest'opera, tuttavia, sembra che manchi qualcosa, come se l'artista non abbia potuto trovare quel senso di sincero abbandono che, per il compositore, è la condizione prima ed essenziale per tracciare i segni inconfondibili della propria personalità. Ciò, del resto, è pienamente comprensibile ove si tenga conto che il libretto dell'opera stessa presenta uno sviluppo ed una compiutezza inadeguati rispetto a quella ampiezza che la sostanza musicale avrebbe potuto realizzare. I motivi dello squilibrio, certamente, possono attribuirsi alle varie trasformazioni che, operate per ragioni contingenti di carattere ambientale (i divieti, bonapartisti per mascherare lo spirito originale del dramma. Musicare, quindi, un argomento che nella redazione librettistica aveva subito perdite del suo lato primitivo ha indubbiamente costituito, per l'artista, il più grande ostacolo ad una creazione di più forte respiro.

Con felice intuito la concertazione dell'opera è stata affidata alla matura esperienza ed alla ispirata sensibilità di Tullio Serafin che ha potuto valersi di eccellenti collaboratori come i cantanti Tebaldi, Nicolai, Rondeles, Vaghi, Pini ed il maestro del coro Morandi.

•

Dopo l'«Olimpia» il Teatro Comunale di Firenze ha contenuto la prodigiosa sensualità sonora dell'«Elettra» di Richard Strauss, opera nella quale personaggi e musica vengono esasperate e trascinati in una formidabile esaltazione che, secondo noi, sorpassa e stempera lo spirito e l'essenza della tragedia greca.

La tessitura musicale, comunque, rivela un artista straordinariamente abile nel manipolare suoni e timbri e nel costruire con assoluta sicurezza quei blocchi sonori che fanno l'ossatura del dramma in una linea densa di sensualità.

L'esecuzione dell'ormai famigerato spartito straussiano merita la più incondizionata ammirazione. Per la prima volta l'opera veniva rappresentata in Italia in lingua tedesca, ma l'edizione realizzata non potrà essere dimenticata facilmente in virtù, soprattutto, della superba concertazione del M. Dimitri Mitropulos confluvato nella maniera più degna da valorosissimi cantanti come la Konetzki, la Moedl, il Clarwein ed il Braun.

Le accoglienze da parte del pubblico sono state trionfali.

Un nuovo adattamento coreografico del balletto «Schut» di Prokotieff, presentato come novità, completava purtroppo la manifestazione. Preferiamo sorvolare su questa realizzazione di dubbio gusto poichè non sapremmo mai deprecare abbastanza questi rimaneggiamenti arbitrari che finiscono sempre per travisare le opere d'arte originali. Ci limitiamo, perciò, a registrare il cordiale successo dello spettacolo diretto con molta convinzione dal M° Ettore Gracis.

•

Al Teatro Argentina Guido Cantelli ha diretto due concerti che gli hanno valso ancora una volta il più vivo ed incondizionato consenso da parte del pubblico. Le sue interpretazioni, ormai, sono stilisticamente ineccepibili: misurate e vive nel ritmo (Beethoven - settima sinfonia), curate sino ai minimi particolari sotto l'aspetto melodico ed armonico (Mozart - sinfonia in la; Rossini - sinfonia della Semiramide), e dosate, infine, sapientemente negli effetti strumentali (Strawinskj e Dalla Piccola).

Il giovanissimo maestro novarese ha dimostrato esaurientemente di aver raggiunto in brevissimo tempo una elevata maturità musicale accompagnata

(Continua a pag. 8)

Dante Ullu

DUE CRITICI
nella stessa poltrona

A poco più di tre settimane da una prima rappresentazione trionfale in Broadway, « The Consul » il nuovo « musical drama » di Gian-Carlo Menotti, andato in scena al « Ethel Barrymore Theatre » la sera del 15 marzo, ha ricevuto dalla massima autorità critica teatrale di New York — il Drama Critics Circle — il premio annuale per la migliore produzione del teatro musicale. Certo « The Consul » è l'evento teatrale del giorno il cui clamoroso immediato ed unanime successo ha sorpreso e scosso la stessa Broadway, cioè la più grossa fabbrica di successi che ci sia al mondo. E Broadway direttamente c'entra per due ragioni: c'entra perchè una indefinita ma persistente paura teneva lontano da queste scene ogni genere di opera musicale che non fosse almeno infiorata di jazz e ora Menotti ha fatto saltare la leggenda, e c'entra ancora perchè, se non *contro* Broadway certo « The Consul » non è stato scritto, per dichiarazione dello stesso autore, *per* Broadway. « Io spero sinceramente che questo « The Consul » è scritto per il pubblico » Menotti ha detto, volendo rendere con questo anche un omaggio alla liberalità dei suoi impresari Chandler Cowles e Efrem Zimbalist Jr. che nella sua opera creativa e direttiva non l'hanno mai costretto al benchè minimo compromesso.

Del suo lavoro Gian-Carlo Menotti è scrittore, compositore e regista. « The Consul » viene dopo « The Medium » che nella stagione del '47, insieme al minore « The Telephon », gli diede il vero primo largo successo di pubblico e molte speranze accese per il suo vigoroso e fluente talento. Perciò la nuova opera era attesa con fiducia e con estremo interesse.

« L'azione ha luogo in qualche paese d'Europa ». La scena vuota ci porta in un appartamento cupo e triste di modestissima gente; dall'esterno, penetra una vecchia e falsa canzone sentimentale francese. Ciò dura un breve momento fino a quando, brutalmente, dalla porta forzata con violenza un uomo irrompe e, alla fine delle sue energie, s'abbatte su un tavolo e poi per terra. Dallo spalancarsi della porta, il suono del fonografo s'arresta e l'orchestra attacca il tema del dramma. La tensione spettacolare rimane in chiave drammatica fino alla tragedia. L'uomo è un perseguitato politico, braccato dalla polizia. Nella sua casa ha con sè la moglie, un figlio appena nato e la vecchia madre; sul punto ormai di esser preso egli deve fuggire oltre frontiera. La moglie, lasciata sola con il figlio e la vecchia suocera, viene ossessionata dalle spietate indagini dei poliziotti e invano chiede un « visto » per poter raggiungere il marito; le ali della morte battono alla porta, la vecchia e il neonato non resistono, ogni illusione crolla alla fine poichè mai, malgrado i suoi sforzi disperati, ella avrà il visto dal Console, e la donna, sopraffatta, si uccide con il gas.

Una tragedia di lineamenti elementari che assomiglia a centomila altre tragedie provocate dalla confusione dei nostri tempi, una disperazione soffocante che assomiglia a milioni di altre disperazioni, l'incubo dei poliziotti, l'incubo dei documenti e delle carte, la minaccia allucinante della morte. In ogni atto i luoghi antitetici sono segnati sul ritmo della inesorabilità: The Home, The Consulate; The Home, The Consulate; The Consulate, The Home. Menotti ha voluto denunciare l'inumanità di tutte le burocrazie, fredde barriere di ferro contro le quali la piccola gente batte desolata e senza speranza.

Tuttociò è portato in termini di una teatralità rigorosa ed incalzante, materia in se stessa di alto e forse troppo ricco potere emotivo, non pretesto, non canovaccio, non semplicemente libretto per Menotti compositore.

●

Il musicista ha voluto portare la musica dentro la tragedia, ha voluto riportare o portare, che certo appare più audace, la musica nel teatro drammatico. Egli appare in primo luogo un uomo di teatro che vede il suo teatro in termini musicali; e non solo l'autenticità che egli vi cerca non perde di valore emotivo ma al contrario si accende di una forza comunicativa che ne incide ogni tessuto.

Non accade spesso che esperimenti, e con questo termine non si vuol togliere nulla ai pregi intrinseci dell'opera, per quanto generosi siano, trovino un consenso così largo e così caloroso su uno dei più navigati e tempestosi mari teatrali del mondo, come è accaduto al « The Consul ». Subito è apparso a tutti che Menotti procedeva accorto e sicuro su una strada giusta e che a un quadrivio difficile per il teatro moderno aveva intuito il sentiero che forse era nelle sotterranee esigenze spirituali di oggi. Le nostre parole, sembrava che le nostre parole quotidiane, i nostri dialoghi, la nostra ansia avessero trovato da una misteriosa sorgente improvvisa ed impetuosa la loro sconosciuta musicalità. Sincerità e spontaneità: tale è la forza convincente che emana da questo spettacolo. Non permettendo a nessuno dei suoi personaggi di gonfiarsi di musica o di fermare l'azione per lasciare il posto al « brano » musicale, Menotti autore non lascia Menotti compositore allagare musicalmente la scena.

Questa unità creativa è stata portata al giusto punto di fusione spettacolare dalla regìa dell'autore stesso; il movimento scenico è vivo e teatralmente essenziale. L'accordo fra il taglio dell'azione e l'elemento vocale strumentale riceve un rafforzante contributo dal suo equivalente visivo.

So che una delle imprese più ingrate è quella di dover rendere conto di un'opera riuscita, a lettori lontani che non possono prendersi il gusto di andare subito personalmente a controllare il peso esatto di un'informazione, perciò non posso lasciar scoperto un punto dove più facilmente si potrebbero concentrare interpretazioni inesatte. Devo aggiungere, cioè, che Menotti non ha rivoluzionato nè introdotte arbitrarie soluzioni nel congegno dell'Opera lirica, nel suo lavoro si ritroveranno a soli, duetti, quartetti, arie, melodie, sequenze di balletto con evidente rispetto per tutta la vecchia ed onorata procedura operistica, ma egli impiega questi mezzi con una conseguente forza drammatica dove essi spontaneamente coincidono con l'esigenza narrativa. Una musica che esce dalle parole, connaturata ad esse.

E quale musica? Io che ho trovata veramente comunicativa e spontanea questa musica, mi metterò però, per questo, al un posto d'osservazione. Bisogna dire che, dalla sera della prima e del trionfo, su tutta la maggiore e minore stampa d'America si sta discutendo Menotti; settimana dopo settimana, con un insolito fervore, come se non volessero lasciarsi scappare l'occasione, critici drammatici e critici musicali seduti nella stessa poltrona, stanno cercando di stabilire, con analisi e confronti, i caratteri e i valori della indubbia vitalità di quest'opera. I più prudenti, meno scoperti direi, appaiono certo i critici musicali; i più prudenti ma anche i più imbarazzati perchè abituati come sono ad attaccarsi allo spartito lasciando cadere per terra la pelle del libretto, qui si trovano quasi nell'impossibilità di separare la musica dal testo perchè ciò significherebbe diminuire se non falsare l'assunto unitario di questa forma d'arte. La potenza emotiva trasmessa da questa opera è innegabile, perciò, anche dove sono state fatte alcune riserve — che tuttavia non mi sono sembrate sufficientemente motivate — la musica partecipa a buon titolo dello stesso riconoscimento che va alla totalità dell'opera.

●

L'idea teatrale di Menotti poneva ovviamente un assoluto: quello di una interpretazione che non mettesse in pericolo appunto l'unità spettacolare creata. Ogni ruolo esigeva l'attore e il cantante; nè sarebbe stato possibile chiudere un occhio, come troppo spesso avviene nel teatro lirico, sugli imbarazzi scenici di « una bella voce ». A Menotti bisogna riconoscere il merito di aver saputo formare un blocco di caratteri, attori e cantanti veramente indimenticabile.

Ad eccezione di Marie Powers, che colse un sensazionale successo nella interpretazione di « The Medium » due anni or sono, e che, nella parte della Madre definisce questa volta il suo ruolo accorato con altrettanto magistero, gli altri sono assolute rivelazioni. Fra esse il primo posto va a Patricia Neway. Il ruolo di Magda Sorel, la moglie disperata in lotta contro un mondo cieco ed inumano, ha avuto in lei un'interprete superba per impressionante caratterizzazione del personaggio, per devastante impeto drammatico, per vivida giustezza dei suoi mezzi vocali. La sua supplicante preghiera e la sua ribellione alla tortura implacabile delle carte nell'ufficio del Consolato è un brano esemplare di perfetta interpretazione lirico-drammatica.

A Patricia Neway è arrivato la prima volta per mano di Menotti, nei panni di Magda Sorel. Un altro nome che mai apparso finora, in un ruolo d'opera, ha toccato vasta notorietà, è quello di Gloria Lane la « Segretaria » del Consolato. La cinica, ironica, impassibile Segretaria che impersonifica la fortezza burocratica, ha dato alla sua interpretazione tutto il rilievo necessario e tutta la verità necessaria.

Un altro personaggio a cui l'interprete ha reso un eccellente servigio è il Capo dei poliziotti. Di questi tempi abbiamo visto innumerevoli poliziotti sulle scene ma, forse perchè il ritmo incalzante della musica incideva a fuoco ogni parola, certo che Leon Lishner ne ha delineato uno dei più credibili e oppressivi. Singolare infine è in caso di una ragazza italiana, Maria Marlo, che per la prima volta canta in un teatro e sebbene la sua parte sia praticamente limitata ad una scena, ella sa dare al suo ruolo di vecchietta italiana « the foreign woman » smarrita e sperduta innanzi all'illogicità disumana del meccanismo dei monduli e delle interminabili attese, un contorno preciso di acuta verità.

Cornell MacNeil nel ruolo di marito di Magda Sorel e Andrew McKinley nel ruolo di Magadoff il Prestigiatore danno tutto il colore che il dramma richiede, come tutti gli altri dei ruoli minori. Nulla possiamo dire del Console perchè, come avrete capito, il Console non appare mai.

●

Forse Menotti non aveva previsto un successo così vasto e decisivo per il suo *Console*, ma da buon artista sincero credeva nel suo lavoro ed ha avuto ragione. L'ho visto qualche giorno dopo la « prima ». Un aria scanzonata e quasi gogliardica lo fa apparire ancora più giovane dei suoi 39 anni. Gli domando se pensa di dare il *Consul* in Italia. La sua espressione s'accende: « Certo, se mi venisse richiesto di montare questo spettacolo in Italia lo farei con molto piacere. Io vado presto in Italia in ogni modo. Sarò a Roma alla fine di maggio per dirigere la versione cinematografica di « The Medium » alla « Scalera » con una combinazione di capitale americano. Sarà in inglese, con gli stessi interpreti principali che ebbi qui, la Marie Powers che sarà sostituita nel suo ruolo in « Consul » e Leo Coleman; guardo con molto interesse a questa mia prima esperienza cinematografica ». Nelle sue maniere assolutamente semplici c'è un'ombra di timidezza: la timidezza di chi è uso a lavorare guardando in se stesso. L'Italia, inevitabilmente, prende una parte della nostra conversazione e riesco così a vedere quanto sia autentico l'attaccamento alla sua terra in questo artista che pur dopo anni di studio e di lavoro in America rimane un cittadino italiano.

E la visione umanistica della sua arte è profondamente italiana, è nativa. Il problema umano individuale e sociale evidentemente l'affascina. « Sto preparando due nuovi lavori in tre atti di cui uno è già quasi completamente delineato: « The leper » Il lebbroso, il secondo « The Saint of Bleecker Street » « La Santa di Bleecker Street » si svolge nel mondo di *Little Italy*, il quartiere italiano di New York ». Gli devo quasi strappare queste notizie sul suo lavoro, perchè ha l'aria di non parlare volentieri di sè. Ma è diverso quando lo sollecito sulle idee. « Il nostro mondo certo non è un mondo allegro; almeno per il momento non potrei mettermi a scrivere commedie come ho fatto prima per « Amelia goes to the ball », « The old maid and Thief » e « The Telephon ». Tutti e due i lavori che sto preparando sono di natura tragica ». Capisco che egli non vuol essere polemico con il suo tempo ma onesto, egli non vuol essere « moderno » alla maniera cerebrale e astratta. Egli ha detto pochi giorni fa, nel corso d'un pubblico dibattito, pressappoco questo: « Quando la gente si sente a disagio ascoltando una musica *moderna* che non capisce e che non gli dice nulla, si ribelli, protesti ». Questo è il solo atteggiamento polemico che gli ho visto, ma è lo stesso atteggiamento che non gli consente « aggiustamenti » per essere gradito. « So che dopo The Consul » la mia posizione è a un punto precario » — dice — « una caduta può rovinare tutto ».

Intanto dopo l'eco clamorosa *smashing* scrivono — della sua opera, gli impresari di Broadway hanno aperto gli occhi e ora cercano di mettere su un repertorio di questo nuovo « teatro musicale ». Le parentele più vicine sono senza dubbio quelle di Kurt Weill, scomparso purtroppo in pieno vigore creativo non più di un mese fa, autore di « Street scene » e dell'ultimo solido successo « Lost in the stars » che si replica qui da 200 sere a teatro esaurito, di Marc Blitzstein autore di « Regina » e di Lillian Hellman per « Little foxes ». Forse queste opere, anche quando, come in « Lost in the stars », si toccano punti di altissima drammaticità e di grande bellezza musicale, soffrono ancora di arrangiamenti e di concessioni spettacolari e coreografiche e di una tecnica scenica che sa di « filo conduttore », ma vuol dire che l'Opera musicale sta davvero trovando anche in America una nuova strada e una nuova vita.

Ernesto Valentino

RIVALUTAZIONE
DI HENRY THOREAU

Nell'ultimo cinquantennio la reputazione di Henry Thoreau si è estesa in misura del tutto eccezionale. La sua fama di maestro nella prosa inglese e nell'analisi descrittiva era già considerevole, anche se limitata in estensione, ai suoi tempi (1817-1862) ma la sua importanza di scrittore non solo americano ma mondiale, è andata sempre aumentando. Le fluttuazioni della storia e, ancor più le trasformazioni mesorabili dei rapporti dell'uomo con l'ambiente, hanno malinconicamente appannato la reputazione di molti scrittori dell'immediato passato, col risultato che molte cose valide all'epoca in cui furono scritte han mostrato di non sfuggire alla legge del tempo. Di Thoreau è vero il contrario, poichè egli, ora che lo sviluppo industriale ha triplasmato il destino dell'umanità, risulta più attuale che per la sua propria generazione.

Le cause di tale rivalutazione di Thoreau possono raccogliersi sotto tre titoli: l'Uomo, la Natura, l'Arte. La veemente protesta di Thoreau contro il potere schiacciante di uno dei più ricchi tra gli Stati e i suoi attacchi alla ferrea mano del materialismo sembrarono esagerati e personali anche ai più convinti progressisti e individualisti del tempo. Il vero è che le lagnanze di Thoreau sembrano oggi ingenue: come, ad esempio, quella contro una tassa che poteva servire a sostenere una guerra: oppure quella contro l'oro della California che rovinava tanti onesti che avrebbero trovato il vero oro in casa loro.

Le sue esemplificazioni erano alla mano, non così la sua tesi, secondo la quale l'uomo ha il dovere e il privilegio di sviluppare nel modo migliore la propria vita, non soltanto in rapporto a Dio e al prossimo, ma anche per assicurarsi le sue gioie più elevate. Era questione di valori spirituali e se lo Stato o l'allora trionfante materialismo ostacolavano il perseguimento dei genuini valori, allora l'individuo doveva ribellarsi a tale interferenza. Però Thoreau non negò mai l'autorità dello Stato. Egli aspirava a un equilibrio di poteri, in cui l'individuo, pure accettando la necessità dell'ordine, si ritintasse tuttavia di lasciar menomare la sua dignità.

Dai tempi in cui egli visse una carenza d'equilibrio tra i bisogni dell'individuo e le pressioni politiche ed economiche dello Stato è stata almeno parzialmente responsabile di due guerre mondiali ed è il tema centrale del conflitto nel quale si dibatte ora il mondo. Espresso nella sua forma più semplice, di conflitto tra democrazia e Stato totalitario, il problema è se l'uomo debba vivere come gli viene ordinato di vivere, o se egli debba invece liberamente apprendere come vivere nel modo più felice e più proficuo, e agire di conseguenza. In forma più larvata lo stesso conflitto si presenta in ogni paese, in ogni razza, in ogni individuo. Il valore trascendente dell'opera di Thoreau sta in questo, che egli espresse il conflitto, prese posizione in favore dell'individualismo, e per esso lottò.

Nella natura, Thoreau cercò un rapporto tra la divinità immanente in lui e i fenomeni naturali che giunse a conoscere così profondamente. Il suo misticismo venne gradualmente ostacolato, ma non ucciso dalla crescente complessità che egli scoperse nella vita che faceva oggetto dei suoi studi. Sotto la guida di un naturalista americano oriundo svizzero, Jean Louis Agassiz, egli apprese un metodo per studiar la natura e divenne un appassionato classificatore di piante, uccelli, animali e insetti. Più tardi egli passò alla scienza che oggi si chiama ecologia — lo studio del rapporto tra ogni cosa vivente e tutto l'ambiente circostante — e fece opera di eminente valore scientifico. Le sue osservazioni tuttavia erano sempre ispirate dalla passione di riferire i fenomeni naturali al segreto della vita stessa. E' questa instancabile ricerca di un'unità nell'esperienza, controllata dalla disciplina della scienza e ispirata dall'amore, che conferisce al meglio degli scritti naturali di Thoreau qualcosa che va oltre la pura e semplice osservazione, una qualità comunicativa raramente eguagliata.

Egli non trovò risposta alle sue insistenti domande, nè l'abbiamo trovata noi. Ma non occorre nemmeno ricordare che i fisici moderni, che han superato tutti gli altri scienziati nelle loro scoperte e nelle loro indagini, son generalmente d'accordo con Thoreau. Anche essi cercano un principio unitario e un potere centrale al di là dei meccanismi. Anche per loro nè l'albero nè il giglio possono definirsi dal colore, dalla forma, dalla reazione chimica al nutrimento.

L'idea che Thoreau ebbe dell'Arte era che, se un uomo fosse veramente sano e pienamente sviluppato, ogni cosa che egli facesse sarebbe intrinsecamente arte. Certo egli non tradusse in pratica tale idea. Anche la sua opera più famosa, « Walden; o la vita nelle foreste » presenta evidenti difetti di composizione. Ma il « Diario » e i suoi molti manoscritti sperimentali mostrano un deciso intento di essere interamente articolato. Annotava e riscriveva, poi raccoglieva tali scritti e li riscriveva di nuovo. Il tempo che spendeva a trasformare in arte la sua opera era raddoppiato dall'incredibile difficoltà del suo metodo di composizione, che sembra quello di un ricercatore specializzato che si aggiri incerto tra i risultati della propria osservazione finchè muore prima che sia compiuto il suo libro. Tuttavia egli dominò e controllò uno degli elementi dello scrivere, la frase, forse meglio di ogni altro scrittore della sua generazione. Thoreau è essenzialmente uno scrittore di frasi perfettamente tornito, di frasi che sono insieme prosa e poesia, flessibili lame d'acciaio ricche di luci balenanti, affilate e penetranti a fondo nell'intelletto.

Thoreau formò il proprio stile sui ritmi vigorosi e il vocabolario potente dell'inglese seicentesco, dal quale tanto si discosta l'americano moderno scritto e parlato e il suo stile è caratterizzato dalla sottolineatura della frase. Tuttavia nel suo linguaggio c'è anche una qualità discorsiva di sorprendente bellezza ricavata dal materiale più semplice. Lo stile di Thoreau, che conserva tanta parte delle migliori tradizioni della lingua inglese, è ancor oggi affatto convincente.

Henry Seidel Canby

NOTIZIARIO

● La Casa Editrice Garzanti ha posto in vendita le seguenti « novità »: *Mussolini e il suo tempo* di Edoardo Susmel, *Questo io ricordo...* di Eleanor Roosevelt, *Dopo i cinquanta* di Wingate Johnson, *Il segreto dell'infanzia* di Maria Montessori, *Educazione Britannica* di H. C. Dent.

● Una nuova collana di letteratura giovanile è in preparazione presso la Casa Editrice Paravia. Essa vedrà la luce fra tre mesi ed ha lo scopo di portare i ragazzi alla conoscenza delle grandi opere letterarie italiane e straniere attraverso elaborazioni romanzate, condotte con criteri di uniformità artistica, rispettosa dell'opera originale ma tuttavia adatta alla mentalità e alla sensibilità infantile.

La prima serie di questa nuova collana è composta da: *Il Dante dei piccoli* (La Divina Commedia) di Dino Provenzal, *Storia di un lunghissimo viaggio* (L'Odissea) di Amelia Melissari, *L'impazzito per amore* (L'Orlando Furioso) di Daria Banfi Malaguzzi, *Per salvare il sepolcro di Cristo* (La Gerusalemme Liberata) di Daria Banfi Malaguzzi, *Storia meravigliosa di un buon gigante* (Il Morgante Maggiore) di Vittorio Emanuele Bravetta.

● Sono usciti altri quattro volumetti della Biblioteca Universale Curcio: *Fisiologia del piacere* a cura di Igino Vetta, *La creazione dell'uomo* a cura di Antonella Perugini, *La relatività* a cura di Aldo Perugini, *Avere successo* a cura di Nino Mano.

● Esce ora per le Edizioni Einaudi un volume di Albert Einstein, nella traduzione di Luigi Radicati, nella collana « Biblioteca di cultura scientifica ». Il volume contiene in appendice gli scritti su « La teoria generalizzata della gravitazione » cioè sulla nuova scoperta che di recente ha messo a rumore la stampa di tutto il mondo; tali scritti compaiono in Italia contemporaneamente alla edizione americana.

Alberto Einsten è nato a Ulm sul Danubio il 14 marzo 1879, si è laureato presso il Politecnico di Zurigo. Ha avuto il Premio Nobel nel 1922. Vive negli Stati Uniti ed è cittadino americano dal 1940.

● La concessionaria delle Terme Luigiane di Torino, d'accordo con una agenzia di stampa di Torino, ha lanciato un Premio Letterario « Novella Terme Luigiane » per una novella o un racconto ispirato all'Anno Santo e avente per sfondo una stazione idrotermale italiana.

La giuria è composta da Rosso di San Secondo, Gastone Tanzi, Lin Razza, Aldo Vittorio Rossi, Paolo Buzzi, Giuseppe Petronio, Leopoldo Jannelli e F. D. Remolfo, segretario. Il primo premio verrà assegnato nel luglio prossimo in Guardia Piemontese Terme.

Gaetano Martinez – Sogno della bambina del circo

I "SEI PERSONAGGI,,

I « Sei personaggi in cerca d'autore », quasi trent'anni dopo, son più vivi che mai. A Parigi e a Londra, il successo del Costa e dei suoi ragazzi apparve trionfale: dappertutto in Italia, e a Roma ieri, gli applausi avranno persuaso anche gli scettici e gli antipirandelliani per costituzione, che l'esito dei « Sei personaggi » non può giudicarsi legato allo stupore del primo momento, all'invasatura del secondo, alla moda del terzo. Se mai, la saturazione del pirandellismo meno autentico, ci indurrebbe a moderare l'approvazione, perchè una cosa è certa, che di pirandellismo, oggi, nessuno sente il bisogno. E tuttavia, la più utile scoperta che si fa ad ogni nuova rappresentazione del miglior Pirandello, consiste nel rasserenante accertamento che il meno affetto di pirandellismo, tra tutti i drammaturghi del noto periodo, è proprio il poeta agrigentino.

La regia e l'interpretazione del Piccolo Teatro hanno una gran parte di merito nel calore dei consensi. Citeremo anzitutto il coro (gli « attori della compagnia »), che in molte altre edizioni ricordiamo esitante o superfluo o ingombrante o stonato: un coro che, al Piccolo, deve agire, inserirsi, scoprirsi e sparire giostrando in pochi metri quadrati, su un palco troppo stretto e, relativamente, troppo profondo, ove le geometrie registiche presentano maggiori difficoltà di prospettiva, logica oltre che visuale, di quelle che precludono l'assoluto ai miniatori. E' questa una « dimensione » del Costa, forse meno irritante per certuni, che non le consuete lodi concernenti le sue puntigliose doti di preparazione, il suo istinto teatrale e la sua cultura ben sorvegliata. Far prorompere da una miniatura quei « tutti tondo » che sono i personaggi della « commedia da fare », ampliarne voci e misura umana, e spiaccicarli poi, alluminati sullo sfondo comune, nelle alternative del dialogo; e fare che tutto ciò nasconda il travaglio tecnico, conservando una ragione drammatica e addirittura accentuando quella lirica, ci sembra tal merito, che intrinsecamente rinnova quest'edizione, togliendole perfino il carattere di ripresa. Tra i singoli, ricorderemo il Buazzelli (il padre), la Falk (la figliastra) e il Busoni (il capocomico), che hanno recitato con grande efficacia le difficili parti, riuscendo a fondersi nell'equilibrio e nell'affiatamento che si richiede a un trio musicale, ove la bravura del solista interessa meno della resa complessiva. Gli intenditori non avranno dimenticato edizioni commerciali, in cui gli interpreti miravano piuttosto a sopraffarsi che a fondersi. Ma gli intenditori ci rimprovererebbero di ridurre a trio un quintetto, se non ci giustificassimo affermando che, in realtà, i tre personaggi citati preponderano già nella creazione pirandelliana; donde la difficoltà di condurre a un medesimo livello anche la madre e il figlio, che, nel caso particolare, impersonati da M. T. Albani e A. Millo, non fruivano della comune preparazione, il Millo (sostituto dello Sbragia) giunto alla ribalta quasi senza prove, l'Albani (nella parte sostenuta dalla Galletti prima e dalla Dandolo poi), specialmente in principio, tanto disfatta di toni, da ritardare e compromettere la propulsione vibrante del complesso.

★

Il Guerrieri ha scritto che i « Sei personaggi » concludono cinque secoli di commedia e irrefutabilmente dimostrano che il teatro deve rinnovarsi dalle fondamenta o morire. Evidentemente, il Guerrieri non allude al teatro « anestetico », ma a quello ambizioso, « tonico » o, per meglio dire, concepito come agora intellettuale.

Certo, con questa massima opera del suo *relativismo psicologico*, il Pirandello ha dato il meglio di sè. « Emana ancora (*da essa*) lo strano fascino che ne emanava allora? Come reagirebbe oggi il pubblico, non più di fronte a una sorpresa? In grado di calmamente giudicare? », si domandava Arminio Janner nel suo onesto e diligente « L. Pirandello ».

Il pubblico è preso nel 1950 ancor più che nel '21. Ma non diremo che abbia idee molto chiare. Qualcuno, alla fine del lavoro, non lascia la sala, convinto di dover assistere a un altro atto. E' accaduto ieri a Roma; accadrà domani altrove: ciò prova che la lezione del Pirandello non è stata nè chiarita nè assimilata, e nemmeno sperimentata nella normale esegesi del teatro.

Secondo noi, rientra nella logica storica e attesta il fallimento della morale umanistica, il fatto che un greco moderno di Agrigento, particolarmente dotato per le scene, abbia concluso che, in queste condizioni di civiltà e di etica, non si può avere tragedia. Tale — tra l'altro — ci sembra il senso delle sue qualifiche degradate: non tragedia e nemmeno dramma; commedia: che è definizione scopertamente polemica, nel Pirandello.

La constatazione non mira affatto a condannare l'immoralità del teatro, ma piuttosto a negare la possibilità di un teatro concepito secondo la formula umanistica, che prevede una conclusione imperniata sull'assoluzione o sulla condanna. Ciò dovrebbe anche servire a spiegarci la nostra altrimenti inesplicabile inettitudine alla creazione scenica. Dacchè l'umanesimo restaurò il teatro classico, fu tentato l'innesto del nostro pensiero su ceppo certamente non disseccato, ma elaborante linfe assai diverse. Si volle applicare una morale *perfetta* al meccanismo destinato dai Greci alla discussione polemica e alla rappresentazione fantastica della morale *in fieri*. Ci son voluti cinque secoli per accorgersi dell'incongruenza, che il drammaturgo sia destinato a scontrarsi con giudizi precostituiti, senza poterne imporre nè più validi nè almeno discutibili, a spettatori nativamente provveduti di senso giuridico, anche se per eccezione mancanti di eticità. Non è dunque profonda scoperta morale, che il poeta debba spostare e innovare il senso intimo e forse la stessa finalità del dramma? Quando l'Alvaro sente nel Pirandello l'origine e addirittura la grandezza dei Greci, dimostra di saper cogliere il travaglio fondamentale dell'Agrigentino. Invece, l'inconsistenza morale rimproveratagli dal Momigliano, è, secondo noi, un errore di prospettiva: infatti, non crediamo che sia nel poeta, ma nei personaggi che egli studia e sente di non poter inverare artisticamente. Se alla sua scoperta il Pirandello fosse giunto, come qualcuno potrebbe sostenere, soltanto attraverso l'estetica e l'intellettualismo; ebbene, occorrerebbe rivedere i rapporti tra estetica ed etica, memori anche che l'applicazione del crocianesimo al teatro ha sempre dato frutti mediocri.

Il problema pirandelliano è fecondo di soluzioni proprio quando è imperniato sull'uomo che deve diventare personaggio; e, se per giungere a questo riconoscimento, dobbiamo buttare a mare gran parte dell'opera del Pirandello, non ci comporteremo diversamente dalla storia.

Inoltre, il P., in che misura subisce o quanto avversa l'educazione che ci fa aspirare (lettori e spettatori) all'importanza di personaggi? Certamente egli sa che la condizione di superuomo ispira diffidenza, e non può ignorare il sospetto comune per le sentenze che valutino diversamente le azioni dell'uomo ordinario e quelle dell'eroe. Rilutta siciliannamente all'irretimento etico, irride, talvolta anche bestemmia; ma, finalmente, addita una soluzione morale. Con i « Sei personaggi », egli condanna il teatro moderno, dopo aver sviscerato la condizione dell'uomo che facilmente assurge a personaggio e sale sul palcoscenico, ma non può più recedere allo stato di uomo comune, nè tornare (alla fine del dramma) tra tutti gli altri uomini, se non in virtù della catarsi o della condanna cristiana, che certamente non consentono originalità creativa nè stupore teatrale, perchè tanto sottintese e livellate da apparire, teatralmente superflue e predicatorie. La legge, accettata, non permette varietà d'interpretazione, e anche meno quando alle origini di una letteratura, sull'avello donde potevano scaturire i fantasmi dei Greci, fu posta come macigno proprio una Commedia. Non diciamo che il P. non abbia spesso provato a trattare con disprezzo il falso e il convenzionale che caratterizzano la morale dei più, ma deve anche aver sentito che le basi e lo scheletro di essa non si potevano demolire e sostituire con colpi di testa.

I « Sei » hanno tutti ragione, uno per uno, e l'autore si adagerebbe su questo relativismo, come altra volta vi s'è adagiato compiacendosene, se non volesse finalmente uscire dal giuoco con una sentenza univoca. Il Croce, denunziando una distorsione al farsesco negli eccessi verbali del dramma, ha dato un suggerimento ai registi, e convalidata la sfiducia con cui qui il P. guarda ai virtuosismi dialettici contrastanti l'intuitiva prosopopea di una morale che non appare e tuttavia è presente, settimo personaggio in cerca d'autore.

Secondo noi, il poeta si arrende al punto in cui il dramma gli impone di riesaminare la morte di due innocenti, la bambina affogata e il ragazzo suicida. Dinanzi a queste morti, che nessuna dialettica potrebbe ricondurre a responsabilità delle vittime, il relativismo degli altri quattro personaggi non ha più senso; è un discorso che può continuare all'infinito; ma, quant'era umano nel finito, sarebbe disumano e cerebrale di là da esso, nella dimensione imposta dalla morte. Nella simpatia dello spettatore, gli eroi loquaci hanno ceduto ai silenziosi, divenuti, inopinatamente, protagonisti. Secondo la tradizione umanistica, si vuole un colpevole; ma, se il P. lo desse, sarebbe, teatralmente, il caos. E la « commedia » resta « da fare ».

Vladimiro Cajoli

Una scena della « Dodicesima notte » di Shakespeare data a Roma dal « Carrozzone »

Il cielo è rosso

Claudio Gora è giunto alla regia non come i più, dal documentario, ma, come è noto, direttamente dalla professione dell'attore. E questo fatto è importante per analizzare la sua prima fatica di regista. Chi è educato alla scuola del documentario porta sempre con sè l'esperienza di una immediatezza, di una secchezza e rapidità sia d'immagini sia di concetti, che, a volte, vanno a scapito di un più profondo esame, di un'analisi più attenta e acuta. Chi invece è abituato, come l'attore, ad affrontare un solo personaggio, ad analizzarlo nelle più minute sfumature, a effondere la propria esperienza e la propria sensibilità solo a lui, quando affronterà la regia sentirà prepotente e dominante il bisogno di portare quell'affettuosa ed esclusiva attenzione di attore a tutti i personaggi in cui egli s'immedesima (per l'antica « professione ») con la stessa larghezza e approfondimento che soleva porvi quando la sua cura e il suo impegno erano rivolti a uno solo. Avviene così talvolta che il racconto cinematografico accusa qualche lentezza che, se pur non infirma il valore sostanziale dell'opera, pregiudica il ritmo di qualche sequenza per il troppo indugiare con la « camera » sulle cose e sui personaggi, facendo a volte perdere quel che di mordente e di aggressivo che, pur in scene di « disperata » distensione, deve sempre sussistere perchè non risultino statiche.

Il cielo è rosso di Gora, qua e là, appunto, avverte un dilungarsi nel racconto cinematografico, non per imperizia tecnica, ma per quell'amore antico di attore di tutto indagare e di tutto chiarire nei drammi di ciascun personaggio; drammi che formano con le rovine infette di una città, il mondo disperato su cui l'attenta sensibilità del regista si è posata. Ma sono difetti (per altro isolati e non troppo ripetuti) che testimoniano dell'impegno, della cura, dell'accorata dedizione con cui Gora ha preparato e realizzato il suo film. Mai una scena che offenda il buon gusto, e ve ne potevano essere per un regista compiacente al macabro e ai morboso, come ve n'è tra i giovani che vogliono apparire aggiornati. E coerente a se stesso, egli non ha preso attori e scenario a prestito momentaneo dalla realtà, ma dalla finzione, e da questa ha saputo trarre una verità così dolorosamente umana e poetica, che è il maggior pregio del film. La vasta ricostruzione delle « rovine » non è da ammirarsi perchè appaiono « vere » ma perchè sono macerie che « vivono » lo stesso dramma dei personaggi; anch'esse ebbero un passato legato a quello degli abitanti, di cui ormai costituiscono le tombe. Vi è un significato in questa scenografia, un valore che se non fosse stato raggiunto, avrebbe fatto crollare buona parte della vicenda e va lode all'architetto Equini e all'operatore Vich, che hanno saputto realizzare la visione del regista. Lo stesso si può dire degli interpreti, animati da Gora con una precisione nei caratteri e nelle sfumature dei loro atteggiamenti, da chiarire ogni trapasso e ogni evoluzione dei rispettivi « drammi ». Marina Berti, Carla la « segnorina », ha dato al suo personaggio una femminilità perduta e conturbante che mai però scade nell'impudico, e sempre è sostenuta da un soffio di disperata rassegnazione. Tullio, il compagno di Carla, è stato interpretato da Jacques Sernas, pienamente entrato nella sua parte di giovane che si dissolve moralmente in una vita di compromessi. Anna Maria Ferrero aveva la responsabilità del personaggio più difficile, quello di Giulia una quindicenne costretta a parlare con un linguaggio derivato da esperienze molto superiori all'età e, per di più, anche a tossire perchè minata da un male terribilmente letterario: la tisi. Ma anche lei, in virtù di due occhi sensibilissimi e della guida di Gora che, a poco a poco, ha schiuso all'amore e al dolore il personaggio di Giulia, ha superato ottimamente la prova. Il migliore di tutti, come assoluta aderenza alla propria parte è apparso Mischa Auer jr. Egli è stato un Daniele credibilmente casto e turbato e infine redento: una luce in tante miserie.

Fra le sequenze più belle, sono da ricordare la corsa dei ragazzi attraverso le macerie: una esplosione di gioia, un ritorno alla speranza tra il dolore e la desolazione, un amaro contrasto di bellissimo effetto; come tutta la scena del pranzo, soffusa di una disperata nostalgia a una vita serena, e quella dell'abbandono di Daniele tra le braccia di Carla, mentre Giulia piange dietro la porta. E' in questa scena, condotta con pudore e toccante sensibilità, che si rivela quell'intelligente buon gusto di cui parlavano. Nè si può tacere il disperato e commovente finale.

Il cielo è rosso è stato presentato, con opportuna e intelligente decisione del Consiglio, al Circolo del Cinema. Il pubblico, un pubblico volutamente smaliziato, il più delle volte presuntuoso e sofisticante, è stato piegato, questa volta, dal valore del film ed ha applaudito calorosamente. Questi applausi sono apparsi come l'eco di quelli che hanno coronato le visioni pubbliche di altre città. Si dice che a Roma gli esercenti non l'abbiano ancora voluto, mentre preferiscono presentare films senz'alcun interesse artistico e perfino di dubbio esito commerciale. Sarà più decoroso per tutti, credere che si aspetti a mettere in circuito il film di Gora, fuor di stagione morta, per riserbarlo al successo vasto e caloroso che esso merita.

Leonardo Cortese

LA RADIO

LAVANDAIE

Il critico radiofonico del Tempo *R.P. si domanda: « Come si spiega il disinteresse di tutto, o quasi, il pubblico radiofonico verso quella che vorrebbe essere una critica costruttiva e che potrebbe esserlo, se confortata dall'attenzione dei milioni di interessati, i radioascoltatori? ». E seguita: « ...tutti i giornali ospitano una critica teatrale, soltanto i maggiori dedicano una saltuaria parte del loro spazio a quella radiofonica... Ciò avviene, riteniamo, perchè non v'è nella quasi totalità del pubblico radiofonico la coscienza di considerare la radio come una forma di spettacolo: la si mette alla stregua di un qualunque servizio pubblico... così non si pensa che una critica radiofonica seguita e ascoltata possa costituire la migliore arma del pubblico per ottenere un miglioramento dei programmi... Spegnere l'apparecchio e magari scrivere una lettera alla Direzione della R.A.I. per manifestare la propria scontentezza sono forme di protesta facili e comode, senza dubbio; ma che lasciano il tempo che trovano ».*

Dalla nascita ad oggi, Idea *si è battuta perfino con asprezza, e su un piano di pura critica — giusta o errata che fosse — ma certamente disinteressata. Tra i pochi che possono prender la parola in questa materia, siamo anche noi; e possiamo testimoniare che il pubblico radiofonico non è affatto indifferente alla vera critica, come lo scrivente R.P. vorrebbe farci credere. Piuttosto, non sappiamo quanto la critica, specialmente quella dei quotidiani, si sia effettivamente impegnata nell'avviare il pubblico a esami non superficiali di tutta la questione. Ma, se rimproverassimo allo stesso R.P. di non aver mai efficacemente affrontato il suo discorso radiofonico, dimostreremmo d'essere indegni titolari di una rubrica raffigurabile nell'ariete di legno che debba sfondare mura di bronzo.*

Intanto, non sappiamo come ci si possa accontentare che la radio sia « una forma di spettacolo », lamentando che sia messa alla stregua « di un qualunque servizio pubblico ». Ci sembra che la radio, più di ogni altra manifestazione odierna di pensiero e d'arte rivolta al popolo, debba diventare ciò che per i Greci fu il teatro: anzitutto, liturgia, cioè « servizio pubblico ». La nostra insistenza, che qualcuno ritiene feroce, nell'affrontare questo problema, è dunque legata a questa convinzione fondamentale ma l'abbiamo espressa tante volte, da non sentire il bisogno di insistervi oggi. Invece, vorremmo far notare a R.P., che la « critica costruttiva » di cui egli parla è il nodo di tutta la questione. Da noi si è propensi a credere che ogni critica sia un fatto personale, e non ci si rende conto che « costruire » in proprio, significa offendere gravemente la costruzione altrui, le intenzioni, le convinzioni, il disegno di altri. Ogni vera critica promana da una coscienza offesa e propende a offendere altre coscienze. Ebbene, da noi tal critica non è possibile. Se qualcuno che stimavi profondamente, e giudicavi tenuto a guidare te ed altri, sgarra in qualche modo e devia e t'irrita e ti delude, provati, in Italia, a morderlo, a dirgli pubblicamente che lo richiami al dovere che egli stesso si era assunto in virtù del suo ingegno e delle sue opere, pròvati, e vedrai se questa è giudicata critica costruttiva. Gli è che nessuno degli aggrediti pensa nemmeno lontanamente che una sfuriata polemica sia talvolta e forse molto spesso effetto di amore, e sostanziale partecipazione a interessi comuni. Da noi, il senso di angoscia suscitato da ogni critica e pari soltanto a quello che dovrà subire colui che critica, pensando che gli si possano attribuire fini reconditi. Lo si vede in tutti i campi: e di questi giorni una polemica sull'esistenza del teatro italiano: ebbene, prevale in giro l'impressione che qualcuno abbia detto male di Garibaldi. E se un dramma italiano suscita dissensi critici profondi (il che vuol dire che è vivo e vitale), nessuno pensa di valersi del contrasto per ricavarne energia propulsiva, ma tutti inclinano all'estremo, a credere cioè che, o l'autore o il critico dissenziente, siano perfetti cretini.

Da noi, si tende a distinguere la critica costruttiva dalla polemica, come se fosse possibile dire alcunchè di acuto senza smussare l'acuzie altrui, di proprio senza invadere il campo di altri. Le reazione sarà sempre proporzionata alla qualità dell'azione, e la polemica è inevitabile. E' spiacevole? scomoda? Lo sappiamo anche noi, ma che farci? Una cosa, forse: l'abitudine. L'abitudine a credere che quando uno dissente totalmente o parzialmente da noi, non tanto offende la nostra personalità, quanto difende la propria, com'è suo sacrosanto diritto. Si può discutere, confutare, convincere, ma anche ciò è scomodo. E allora, proprio per pigrizia e desuetudine si reagisce come divinità offese: che è più facile, almeno fin quando si sta su un piedistallo. Ma, anche perciò, in Italia, caduti di lassù, è ben difficile tornarvi; perchè gli Italiani non ti perdonano di aver tradito la loro fiducia, e non discutono con te come tu non hai discusso con loro. E questa del tradire la fiducia, è fatalità inevitabile, quando vuoi far tutto da te, e disprezzi le idee degli altri.

Dai tempi di Romolo a oggi, nel nostro paese hanno prevalso dittature o oligarchie o, peggio ancora, dominazioni straniere. Il popolo ha nel sangue l'abitudine a lasciar fare e lasciarsi dirigere; ma toccherebbe agli intellettuali dedicarsi alla spiacevole opera di sgrossatura degli Italiani, invece di consacrarsi a inutili alchimie. Bisogna rimboccarsi le maniche e sciacquar bene i panni non già in Ippocrene e Aretusa, ma nel Po, nel Tevere, nell'Arno, perchè la nostra cultura ha bisogno di lavandaie che adempiano uffici umani sotto gli occhi di tutti. Ma si provi, il sig. R.P., a far critica costruttiva, e vedrà quante sodisfazioni gliene verranno.

V. Incauda

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

NOVITÀ IN LIBRERIA

"ENDECASILLABI,, DI FRANCESCO PASTONCHI

Tra i più singolari caratteri della vena lirica di Francesco Pastonchi la critica aveva sottolineato una quasi nativa attitudine a rinnovarsi — ad evitare il rischio della cristallizzazione entro uno schema monocromo di ispirazioni e di forme — assimilando le più disparate esigenze di poetiche nuove. Era d'altronde implicita in quella caratterizzazione un'avvertenza sui limiti di un temperamento e di una personalità, per la quale il passivo del bilancio era da ricercarsi principalmente nella assenza di temi e problemi profondi, di un nucleo germinatore d'ispirazione da cui si tentasse — al di là di frammentarie, se pur stilisticamente impeccabili, modulazioni evocative e descrittive — uno scavo più fondo e illuminante nell'essere concreto dell'uomo, nella sua coscienza d'« alterità ». La tenuità di vena, la morbidezza sentimentale, la superficialità, non erano in fondo che alcuni aspetti di un solo fenomeno, l'indice di una carenza spirituale, cui la più consumata esperienza tecnico-formale non poteva ovviamente sopperire. Tuttavia, se taluno aveva insistito sul « virtuosismo » pastonchiano come radicale compromesso inficiante il concetto stesso di lirica (e il poeta veniva ridotto alle proporzioni di verseggiatore-dicitore (Mignosi), altri cercava di mettere in evidenza quel substrato di inquietudine e di tormento a cui tale poetica doveva ricondursi, tormento « d'un uomo mondano e gaudente che non si appaga della sua condizione e cerca di uscire dalla prigione dorata in cui da se stesso si è chiuso ed anela a (...) una vita più umile e modesta, intesa ad affetti semplici e sereni » (Culcasi). D'altro canto, pur entro il clima di quelle vive e sincere inclinazioni, non bastavano ad assicurare la validità di questa poesia l'estrema raffinatezza espressiva, la sapienza della elocuzione, la tecnica del verso e delle clausole, nè poteva considerarsi rinnovamento intrinseco l'adesione — che nelle raccolte più recenti (*Versetti*) si riscontrava — alla « modernità » nelle sue linee più esteriori (bar, sale da giuoco, automobili, ecc.). Non si poteva, in ogni caso, negare al Pastonchi il desiderio di emanciparsi dalle più gravose eredità della tradizione letteraria: malsani languori di certo « crepuscolarismo », pericolose suggestioni del dannunzianesimo deteriore, e in genere, del decadentismo estetizzante; si era giunti così a ravvivare nel poeta di Riva Ligure quasi un anello di congiunzione fra il tradizionalismo ottocentesco e il « sentimento della liberazione » proprio del secolo nuovo (Zamboni). Leggendo ora questi nuovi versi del Pastonchi (*) non si può non riconoscere come la sua più recente esperienza lirica non sia più da ascriversi a quella fase che potremmo dire « preungarettiana » della nostra poesia del Novecento. Un lettore attento potrà individuare in questa nitida silloge come una incrinatura, una frattura, tra quelli che potrebbero chiamarsi i valori espressivi-comunicativi di questa poesia e l'ispirazione che a quei versi dà ritmo e respiro, fra la levigata trasparenza d'uno stile così lindo, sobrio, depurato — che sembra persino aver messo a frutto (il che non può dirsi che a lode di un poeta nato settantatrè anni fa), l'esperienza dell'ermetismo — e lo spirito, il « substrato », che è, in fondo, quello di un tempo ormai sepolto, per cui questa lirica bene sembra intonarsi ancora alle idealità di quella tranquilla e sorridente Europa dell'epoca anteriore alla prima guerra mondiale, di quell'« aurea età della sicurezza » a cui Zweig ha dedicato nel *Mondo di ieri* finissime pagine. Siamo dunque, in questi *Endecasillabi*, come sospesi in un'aura malinconicamente serena; inutile ricercarvi echi e riflessi di questa nostra agitata età, che, conclusa la prima metà del secolo nel tragico emblema dell'atomo infranto, ha inaugurato la seconda con le nuove scoperte einsteiniane; guerra, catastrofe, lutti, ecatombi spaventose di milioni di uomini sotto i più remoti meridiani del globo sono temi che esulano nel modo più assoluto da queste pagine. Veramente qualche riferimento — tra storia e cronaca — non manca, come là dove si saluta il sole con un respiro consolante di liberazione: « O luce mattutina ! Italia bella, / partita è l'orrida orda. / Tu sorridi, / terra veneta con sospese nubi / come ghirlande sui colli felici, / liberi... ». Tutto qui; cioè, qualche verso più avanti si incontrano leggere allusioni, piene di sacro disdegno al « parco profanato / fatto bivacco immondo / fin nei recessi più segreti... (dai tedeschi, è facile arguire); infine la tragedia, senza sangue però, chè si tratta solo del dramma intimo di un... cigno, solo e triste sul lucido laghetto, inconsolabile per la perdita dei compagni: (« Grida ch'è solo da quella feroce / notte che gli strozzarono i compagni, / e lui scampò dalla strage fra i tufi / della piangente Niobe »). Non vogliamo qui correre il rischio di esploracontenutistiche: ci sembrava soltanto opportuno esemplificare un tipico atteggiamento del Pastonchi, che non sa uscire dal cerchio solipsistico della propria ispirazione, chiusa a quella esigenza di « alterità » cui prima si accennava (un dannunzianesimo depurato dei timbri più chiassosi, ritoccato con una vernice che, per certo verso, si potrebbe qualificare parnassiana). Ma più importa far rilevare entro questo clima, oltre alle cadute discorsive e cronachistiche — descrittivismo quasi fotografico non riscattato da una leggiadra levità di accenti (*Visita in Piemonte, Giovedì santo al confine*), impressionismo di ricordi modulati su appunti di taccuino (*Latinità, Tedeschi*), macchiette vivaci ma prosaiche anche se stravaganti (*Spasso*) — gli altri pericoli che la musa pastonchiana — nonostante l'indiscussa perizia formale — non ha saputo schivare, dalle inserzioni mitologizzanti — che spesso risultano esteriori e decorative — alla oscurità di certe inversioni, al barocchismo d'immagini iperboliche che si alternano a delicate ma semplicistiche interpretazioni delle piccole cose, pretesti eleganti per gelide variazioni, evidenti residui dell'eredità crepuscolare.

Dopo avere accennato ai limiti di questa ispirazione poetica e alle cadute di carattere tecnico-formale, non si potrà tacere quelli che ci sembrano i caratteri positivi di questi *Endecasillabi*, come una genuina freschezza di sensazioni — qua e là affiorante — la squillante festività di certe liriche dove un impeto di mitica giovinezza si trascrive in ariose figurazioni simboliche (*Abbiamo staccato i cavalli*), il nitore di leggiadri quadretti dove sfumature e colorazioni di una grazia quasi settecentesca si incontrano in versi musicalmente felici.

In un giudizio d'insieme non sarebbe forse lontano dal vero chi, muovendo da alcuni dei caratteri sopra accennati, definisse il Pastonchi un arcade raffinato del Novecento, un calligrafo alessandrino con qualche leggera sfumatura neo-romantica, ormai olimpicamente distaccato dai sensi profondi di un tempo drammaticamente inquieto.

Alberto Frattini

(*) Francesco Pastonchi: *Endecasillabi* - Mondadori, 1949 - pp. 178. L. 600.

DUE NUOVI SCRITTORI

Nella nostra repubblica delle lettere si fanno proclamazioni di nuovi scrittori, con premi o con articoli che riecheggiano da un giornale a una rivista e viceversa, i quali prima del cadere della stagione sono già finiti nel dimenticatoio. Non già per disinteresse o negligenza di lettori che hanno finora dimostrato, anche se sono stati delusi, di aver tutta la buona volontà di conoscere le opere dei premiati e dei proclamati. Ma piuttosto per l'insussistenza delle qualità e del valore che si erano attribuiti a quegli scrittori. E' superfluo aggiungere che chi giudica, in questo modo, rende il peggior servizio alla letteratura e quindi agli autori che hanno specificatamente dei meriti.

I due scrittori che qui si presentano nulla accampano, se non di avere scritto il primo libro di prosa. E non per giornali o rivistine, semplicemente per il proprio spirituale bisogno di fissare una propria realtà che hanno inteso urgere nel proprio animo. Il primo, Pericle Fidenzi, è un nome assolutamente nuovo e di ciò non si fa nè un merito nè un timore. Già nel frontespizio del suo libro di novelle si può cogliere la più intima confessione del suo mondo: « La casa dei sogni vani ». Le diciannove novelle, infatti, partendo da punti più lontani, con uno spontaneo svolgimento, arrivano a concludere sulla vanità della vita per i sogni inutili che essa ci regala. La vita è un nido di soghi, una calda casa dove essi si moltiplicano nello stesso modo che si annientano. Fidenzi, però non ha dato alla sua raccolta un titolo al di fuori di essa, chè esso è quello della prima novella: « La casa dei sogni vani » è la più appropriata definizione della sua narrazione. La quale non riceve sostanza da un realismo coperto o da un lirismo frizzante; è piuttosto una fusione di realismo e di poesia, dei quali il primo è la causa del narrare e la seconda il richiamo a una mancata promessa. Due antitesi che si oppongono irrimediabilmente per soverchiarsi, alle quali lo scrittore dà la sua partecipazione in un equilibrio di rappresentazione. In quanto a questa si deve precisare che vuole essere perseguita con una estensione di particolari che non sempre raggiungono la profondità che è nelle intenzioni. Si avverte l'insegnamento dei narratori dell'Ottocento con l'insistenza del minuto, per mettere più in luce ogni singola situazione. Non gli si può fare un addebito di questo modo di intendere e sviluppare, che conferma una sensibilità moderna. Si vuole soltanto rilevare un, a volte, disorientato uso che finisce in una dispersione che allarga il tessuto narrativo a danno della economia. Va perduto allora il respiro che lievita in cose e persone, specialmente nelle novelle in cui il disegno e lo svolgimento richiedono una compenetrazione. Questi, si sa, sono i difetti dei principianti, per quell'intrattenibile entusiasmo per la pagina bianca. Da esso deriva pure una certa approssimazione della lingua che non ha ancora il segno rilevante della personalità. A Fidenzi non fa, infine, difetto un suo candore e una serietà di intenti che scaturiscono da una naturale spontaneità di interessi spregiudicati e ben determinati.

L'altro giovane scrittore è Michele Vincieri, nome non del tutto ignoto per un costante lavoro in vari campi della letteratura. E' infatti anche autore di un volume di commedie, di un altro di critica, di poesie. Giovane, sente dinanzi a sè molta strada e in sè molte cose da dire. Una tangibile prova di ciò è contenuta in « L'imbecillità meravigliosa », con il quale libro egli ha voluto affrontare una moralità così vasta e profonda che avrebbe richiesto, senza dubbio, una più sicura e decisa esperienza. L'impegno della sua narrazione è, infatti, molto ampio, di una ampiezza che confina con la profondità. Tratta, nientedimeno, della scoperta della terra da parte di un immaginario abitante della luna. La terra è per questi quella meraviglia che potrebbe essere la luna per noi: tutto da vedere, sentire, toccare. Assunto, come si è detto, di una vastità illimitata, che non è privo di una certa suggestione, appunto per questo costituente una materia difficile da animare e da sensibilizzare. Vincieri non si può dire che abbia posto il suo racconto al di fuori di questi atteggiamenti. Aerion, il lunare, è sensibile alle novità del nostro pianeta, di esso è tutto preso fino alla minuzia. Però, a nostro modesto avviso, pare che non abbia dato un centro al suo motivo oppure che non sia partito da un motivo ben chiaro sino ai contorni. E', di fatto, poetico o morale ? A volte è l'uno, a volte l'altro ma senza un suo punto di convergenza ossia in un senso distaccato da una intuizione centrale. Anche per Vincieri si deve richiamare un certo entusiasmo ma più avvincente di quello di Fidenzi, per la meravigliosità dell'argomento. Egli però è più circoscritto nei personaggi e nella situazione, perciò dalle sue pagine si comunica un minor interesse e quindi una certa freddezza. Nè vale la secchezza dello stile e la lindezza dell'espressione per risollevare un mondo che è di per sè rigidezza. Non mancano pagine che hanno un loro effetto e da queste si attende lo scrittore di domani.

Casimiro Fabbri

Pericle Fidenzi: *La casa dei sogni vani*, Gastaldi, Milano.
Michele Vincieri: *L'imbecillità meravigliosa*. Ausonia, Siena.

Si è celebrato a Londra il compimento, dopo sei anni di intenso lavoro, della nuova edizione della *Chambers Encyclopedia*. L'opera è costata mezzo milione di sterline. E' in quindici volumi e contiene articoli di circa 2500 eminenti autori; si sono calcolate 14 milioni di parole, illustrate da più di 600 tavole e da 3500 disegni.

Vi hanno prestato la loro collaborazione 52 consulenti che ne hanno fatta una edizione completamente aggiornata e ad un livello del tutto moderno.

TEORIA GENERALE DELL' INTERPRETAZIONE

Tutta l'educazione del genere umano si fonda sulla possibilità e la forza della interpretazione. La rivelazione religiosa, il diritto, la musica, il teatro, il cinema, i poeti antichi e la letteratura moderna sono energie che sorreggono la civiltà, perchè costruendo l'educazione, cioè la consistenza morale e intellettuale degli individui, permettono ad essi di intendersi, mercè tale formazione comune, di convivere e comunicare tra loro.

In quest'opera di educazione, che può essere anche passiva, cono impegnati, secondo le loro capacità, i genitori, gli amici, i maestri (da quelli elementari a quelli universitari) e la società tutta incosciamente o consapevolmente. Solo il genio che crea, la fede religiosa costruisce sistemi filosofici, produce arte e poesia, scopre leggi della natura, sembra essere al di sopra di tale legge e necessità. Ma egli interpreta lo spirito di Dio della natura e se stesso, producendo quelle opere che coll'aprire nuove vie, accrescono il patrimonio morale dell'umanità e alimentano vitalmente la coscienza degli uomini.

Però tali opere devono essere messe a disposizione degli uomini, che hanno bisogno di attingervi quotidiano nutrimento e ispirazione.

Sta qui l'opera dell'interprete, che è come un mediatore tra il genio e il pubblico. Abbiamo così i testi teologici e i codici legislativi, che sono passibili di una interpretazione *normativa;* i testi letterari e filosofici (interpretazione *ricognitiva*); gli spartiti musicali e le opere drammatiche (interpretazione riproduttiva) ecc.

E' questo l'argomento di un importante libro di Emilio Betti sulla *Teoria generale dell'interpretazione*. Il quale intanto è stato preceduto da un volume sulla « Interpretazione della legge e degli atti giuridici » (Milano, Giuffrè, 1949), da « Le categorie della Interpretazione » (Milano, Giuffrè editore) e da « Posizione dello spirito rispetto all'oggettività » (Milano, F.lli Bocca, 1949). Ogni forma di interpretazione, come dimostra esaurientemente il Betti, ha il suo metodo, le sue regole, secondo una classificazione fatta in base a criteri logici severi. Siamo condotti, leggendo questi scritti a una prospettiva vasta e suggestiva, la quale mentre impegna l'interesse di ogni categoria di studiosi delle scienze morali, aderisce a quanto c'è di vivo ed attuale nella cultura moderna, nelsue varie manifestazioni, investendo i più diversi campi dell'esperienza conoscitiva: l'arte e il teatro, il film e la esecuzione musicale, la regia teatrale e la giustizia dei tribunali e quella internazionale, con una competenza, una informazione e sensibilità che lasciano sbalorditi. Sentiamo più acutamente, leggendo, il vincolo delle varie arti e scienze e i limiti di ogni specialismo professionale. Siamo condotti a capire come occorra una disciplina per scoprire il maggior numero di note costitutive e suggestive in un quadro, in un dramma, in una sinfonia, in una poesia, per renderle capaci della maggiore forza educatrice.

E' un'opera, questa del Betti, che esce dagli schemi consueti e fa sentire problemi che mettono in movimento il pensiero, facendolo reagire contro precedenti prese di cognizione pacifiche e inerti. Questa teoria dell'interpretazione afferma risolutamente che solo intendendo i testi artistici e scientifici, religiosi, giuridici e filosofici si costituisce e rinsalda l'oggettività dei valori morali, estetici e logici come qualche cosa che s'impone al nostro animo e merita di essere presa sul serio, non solo sulla fede del genere umano, che se ne nutre vitalmente, ma in virtù della dimostrazione logica che consacra la potenza dello spirito nello stabilire con saldo vigore la realtà di quei valori, alla cui affermazione e conservazione è impegnato ogni sforzo più alto degli uomini e specialmente degli uomini di pensiero. I quali, oltre vivere la vita morale dei loro simili, sentono il bisogno di confermare col pensiero la verità della loro fede, la serietà della loro vita, senza di cui si spezzerebbe per loro il significato di ogni tradizione morale dell'umanità, il fondamento della sua educazione e continuità.

Una tale riflessione e indagine, una tale convinzione confortante siamo spinti e facilitati ad esercitare in noi sulle orme di uno studioso come il Betti, il quale non ci offre soltanto una esposizione storica oggettiva, ma alimenta in noi la coscienza viva ed operosa dei più alti valori umani.

Gaetano Righi

IL SALTO delle pecore matte

Molteplici i motivi ispiratori di questo libro di F. Brundu che, tuttavia si possono ricondurre all'unità di un tema dominante: l'inutile ricerca della felicità, la conseguente vanità delle illusioni. Tema di secolare dominio letterario come ognuno può notare; ma l'autore ha una sua originale maniera di impostarlo e di cavarne una trama varia e colorita, calda di umana comprensione.

Il pullulare, nel romanzo, di molte vite, esagitate fra il bene e il male, la generosità o la pazzia, non ne pregiudica affatto l'unità, assumendo ciascuna uno specifico significato che giova a chiarire il reale senso del romanzo. Opera a sfondo psicologico e realistico, in cui la sobria analisi di alcuni casi patologici non degenera affatto in ossessione, nè s'indugia oltre il necessario nell'esame; l'autore destramente, al punto giusto, sa rifarsi all'unità essenziale di un principio. Ne risulta perciò un lavoro armonico nella sua varietà, ch'è fresco e ripensato a un tempo, esuberante di fantasia, ma ricco d'esperienza vissuta, in cui realtà ed allegoria, l'una nell'altra sconfinando, s'illuminano a vicenda.

Il tenue filo del romanzo è costituito dal sogno di un vecchio sardo e di un giovinetto, i quali credono all'esistenza di una grande miniera d'argento presso « il salto delle Pecore matte » che, scoperta, darà ad entrambi la felicità. Il vecchio costantemente ne ricerca le tracce, il giovane non ha bisogno di cercare: gli basta credere per essere felice. E, potenziato dal sogno luminoso, fugge dalla sua casa imbarcandosi per Roma, dove l'accoglie un gruppo scapigliato di studenti sardi. La miniera delle illusioni, delle speranze pure, dileguerà di fronte alla violenza della vita reale, con le sue torbide passioni, con il suo male infinito, lasciando arido il cuore e solo.

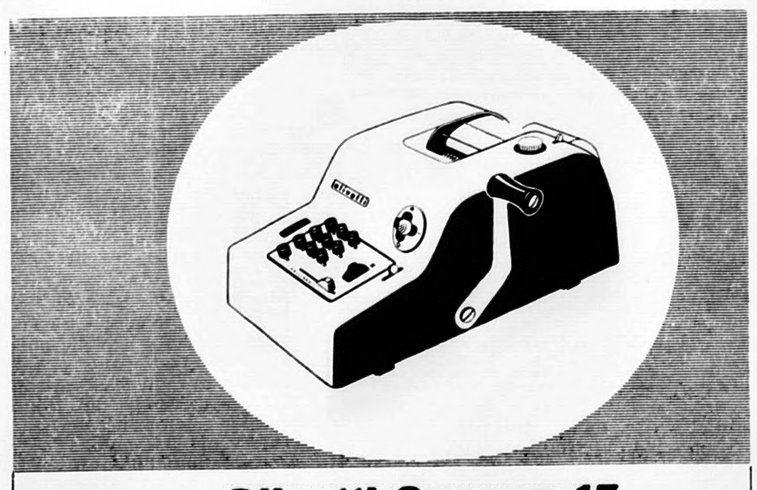
L'orrore della solitudine spirituale è la molla più viva del romanzo che, sotto varie forme, guida la vita di ogni personaggio, di volta in volta, sconfinando nel sensualismo trepido del ragazzo, nel sublime altruismo di Efisio Manca, nel cupo dramma di Gavino, nelle stranissime anomalie dell'aristocratico ragazzo psicopatico.

Bravo è poi il Brundu nel proporre gli ambienti più diversi, con efficace, umoristico realismo e con minuzioso e compiaciuto studio di uomini e di cose, troppo spesso tradendo, tuttavia, una spiccata tendenza alla polemica ad oltranza, nelle questioni d'ordine sociale. Si sa che certi aromi, bisogna adoperarli con misura: un pizzico, un profumo, non di più.

Ma nel complesso « il salto delle Pecore matte » è un romanzo dotato, che certamente può ricollegarsi alla buona tradizione della narrativa italiana. L'arte personalissima del Brundu, che già bene promise col romanzo « Il diavolo fra i Pastori », pur non mutando nell'essenza sua, in questo libro si addolcisce alquanto, per la maggiore distensione dello spirito, per il più stabile equilibrio delle passioni, per la più saggia comprensione della vita.

Emilia Parone

F. Brundu: *Il salto delle pecore matte*. Editore De Carlo, 1950.



Olivetti Summa 15

ogni calcolo alla mano

Addizionatrice scrivente azionata a mano che racchiude in dimensioni ridotte le capacità di lavoro di un calcolatore completo: addiziona, sottrae direttamente, moltiplica, dà i totali anche negativi con un solo colpo di manovella.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

STUDI CLASSICI

Toccare l'argomento degli studi classici, in Italia, richiede una certa dose di coraggio civile: il meno che può capitare infatti è di sentirsi trattare, ove si sostengano semplici tesi di buonsenso, da ignorante, da misconoscitore della civiltà latina, da fanatico di cose americane. E' un discorso insomma che non si può fare se non su un binario. Il male è che anche cultori di studi classici degni di tutto il rispetto e veramente ammirevoli per i loro studi o per il loro magistero, quando raccordano il tema della « classicità » con quello della scuola non si sottraggono alla serie di luoghi comuni su cui si basa la giustificazione odierna degli studi classici nelle scuole. Giorni fa uno di essi sosteneva, e con vivo calore, la vecchia tesi che il latino nella scuola è la ginnastica mentale, è l'esercizio della mente, è l'abitudine al pensiero logico; ed un altro, classicista di non scarsa fama, richiesto da un giornale del suo parere sugli studi classici rispondeva: « Il liceo classico è la scuola ideale per i futuri dirigenti della società. Mira essenzialmente alla ginnastica mentale, alla formazione integrale dell'uomo, mente ed anima. Meditare sui grandi capolavori della creazione poetica ed avviare a sentirli è una scuola delle più alte... e le lingue classiche, nella loro complessa struttura, costringono a pensare assai più delle moderne ».

Ora non è chi non veda che qui siamo su una strada impossibile. Negare il valore degli studi classici è altra cosa dal negare l'opportunità che essi siano diffusi nelle scuole e giustificati col miserevole espediente della « ginnastica mentale »: la quale, potrebbe dire ogni psicologo da strapazzo, può essere fatta con qualunque insegnamento, di qualsiasi natura; e con taluno per vero assai più che col latino o col greco. Il tentativo di giustificare in tal modo lo studio delle lingue classiche induce se mai all'accettazione della tesi opposta.

Calosso, su questo stesso giornale, scrisse che il latino si deve studiare « perchè è bello », per sè cioè e non per il suo strumentalismo mnemonico-ginnastico; che equivarrebbe a sostenere la necessità di visitare i musei vaticani perchè costituisce un salutare esercizio fisico il girare per sale e scale, o che si deve percorrere la galleria del Louvre per esercitare l'occhio alla percezione dei colori. E Calosso certo dava almeno una risposta, anche se non da tutti accettabile, sul motivo per cui studiare le lingue antiche. Un motivo estetico, l'educazione del gusto, l'abitudine a « sentire » il valore di una letteratura e di un'arte, sta bene. Ma non è ancor tutto. E' sempre una visione parziale.

(Del resto ricordo che giorni fa, sul diretto Roma-Firenze, Calosso ed altre persone avevano appunto portato il discorso sulla questione del latino; e poco a poco avevano cominciato a citare passi famosi e lo spirito ed il verso di Orazio e Virgilio alitavano sereni fra le disquisizioni economico-politiche degli altri onorevoli o degli industriali: proprio come in certi dialoghi platonici in cui si ragionava d'arte e di bello e si recitavano interi passi di Omero. Eppure l'on. Calosso, per il solo fatto di non voler fare il commesso viaggiatore della grammatica o della sintassi latina, passa per un anticlassicista).

Comunque, tornando al precedente discorso e lasciando da parte tutte le teoriche della ginnastica mentale, si potrebbe vedere in che cosa consista veramente il valore dello studio delle lingue classiche, stabilendolo non già in anticipo, secondo le tesi più o meno accettabili dei suoi sostenitori, ma in base agli effettivi risultati che si ottengono nei nostri licei. Certo chi assistesse agli esami di stato della famosa maturità classica rimarrebbe interdetto, sia per gli spaventosi risultati negativi, sanati in sede di giudizio collettivo, sia per altre molteplici cause; fra l'altro per la differenza sostanziale di quello che viene richiesto al candidato: dal quale l'esaminatore di stretta osservanza filologica vuole sentire enumerate, per filo e per segno le opere di Tacito, col numero esatto dei libri degli annali e delle storie o l'elenco delle opere di Cicerone e dei libri perduti di Livio. Mentre l'esaminatore « estetico » pretenderà dal candidato interpretazioni personali (come se fosse possibile!) del dramma d'amore di Catullo o compiacimenti squisiti sulle delicatezze dell'espressione virgiliana.

E si potrebbe continuare, chiedendoci veramente che cosa si voglia ottenere da questi studi classici: nei quali siamo ridotti oggi a vedere quattro quinti dei nostri studenti che vivacchiano a base di traduzioni interlineari e di manualetti sinottici: questo dunque sarebbe il famoso risultato « formativo » degli studi classici! Diciamolo francamente almeno: in questa diffusiva estensione degli studi di latino e greco, in questo numero enorme di persone che non possono fare gli agenti delle imposte senza sapere il latino, in questa pedanteria arida di nozioni grammaticali e sintattiche naufraga lo spirito ed il significato di qualsiasi educazione classica od umanistica. La grettezza e la meschinità con cui noi facciamo del mondo classico uno strumento di selezione e di vaglio per i nostri studenti, sottoposti al testo latino come alle forche di Caudio, la pura « strumentalità » esteriore dello studio dei classici sono elementi che distruggono qualsiasi valore dell'educazione classica.

E non parliamo di quello che avviene nella scuola media in cui eroi omerici, vestiti alla Vincenzo Monti, o circonfusi di pateticità pindemontiana, devono dare ben strane immagini del mondo classico ai nostri giovani studenti.

Questa crisi di valore dell'istruzione classica è quindi in gran parte, determinata proprio dai sostenitori dello spirito classico, che incapaci di intenderne il vero significato e rifugiandosi nelle ridicole teorie delle ginnastiche mentali, o affermando ingenuamente di difendere la nostra genuina civiltà, sciupano questo patrimonio di inestimabile valore.

Lo spirito e l'educazione classica devono trasparire e rivivere proprio nel modo con cui noi affrontiamo e sentiamo e viviamo il mondo moderno, e non ricoprendo questo con la falsa patina di quello: non salviamo i valori della classicità vestendoci da antichi romani, ma avendo degli antichi il senso della vita, delle cose, la lucida chiarezza, l'armonioso equilibrio, la serena superiorità del *sibi res non se rebus*. Di questo spirito devono essere veramente permeati gli insegnanti per i quali l'educazione classica deve essere requisito essenziale; dal mondo e dallo studio dei classici essi dovrebbero in un certo senso ricavare le dimensioni del loro spirito, *per tradurle* nel mondo moderno: ma senza che si assoggettino ad una disciplina di studio e di lavoro che è seria, difficile, aspra giovani che per questa non hanno alcuna attitudine e che riusciranno solo dei pessimi orecchianti, convinti magari di avere un'« educazione classica » e vanamente orgogliosi di codesta presunta educazione.

Del resto, se guardiamo bene, sono le famiglie stesse e gli alunni che aspirano ad uscire dal circolo chiuso dell'istruzione classica così intesa: nel 1940-41 gli alunni di liceo scientifico erano 16.000 e assai meno erano negli anni precedenti; nel 1948-49 il loro numero si è triplicato, nonostante tale scuola sia limitata nei suoi sbocchi universitari e sia organizzativamente meno perfetta della parallela scuola classica.

Ora il liceo scientifico non è scuola anticlassica, ma scuola moderna permeata di spirito classico, il vero liceo dei tempi moderni: ed è questo che instintivamente si sente nel suo contenuto nonostante talune avvertite deficienze e taluni scompensi e la voluta inferiorità in cui lo si tiene.

Sulla via di una effettiva modernità dell'educazione classica sarebbe quindi opportuno avviarsi, sì che di spirito classico tutta la scuola fosse permeata, ma non mortificata dalle esteriorità e dalle forme vuote della classicità. Si badi bene che è quindi il maestro, l'insegnante il vero protagonista di questa « *traduzione* » di valori, che proprio la sua educazione classica, se è vera, deve aiutarlo a portare ad effetto.

Ma tale educazione è assai spesso falsa o inesistente: si pensi solo al rilevante numero di persone che nella scuola secondaria insegnano italiano e latino e filosofia ed altro ancora ed hanno fatto i loro curricoli di studi nel magistrale e nel magistero, con quello scalcagnato latino che vi si insegna e senza conoscere un rigo di greco.

Gli studenti di facoltà e quelli di magistero, al primo anno, sono in egual numero; si può pensare che il rapporto sarà identico, domani, nella scuola. E allora dove va questa famosa educazione classica? Vogliamo darla ai ragionieri e agli ingegneri e ai veterinari e non agli insegnanti? Ecco le vere antinomie del nostro sistema scolastico.

Diamo una vera preparazione classica, letteraria e filologica, solo a chi ha attitudine per questi studi; agli altri diamo la conveniente preparazione culturale e professionale inquadrata nello spirito e nella tradizione dei valori classici; non costringiamo al « testo » quelli che possono affrontare, al più, una buona traduzione: Omero e Virgilio non sono che tormenti cinesi per lo studente costretto al « testo » solo per avere un diploma che gli consenta di lavorare e di vivere.

Altrimenti la nostra cosidetta educazione classica sarà, come è al di fuori di tutti i vaniloqui e le retoriche, la negazione palese ed assurda del contenuto e dello spirito classico.

Giovanni Gozzer

La Dialettica, la Retorica e la Grammatica (dall'affresco « le Arti Liberali » di Andrea di Bonaiuto)

L'EDUCAZIONE DELL'UOMO

Con queste quattro conferenze, tenute nel 1943 all'Università di Yale che ora « La Scuola » di Brescia ha pubblicato nella traduzione di Aldo Agazzi, il Maritain tratta per la prima volta, in modo esplicito, il problema educativo, in ordine alla natura e finalità della persona umana e in funzione delle esigenze della civiltà e della scuola moderna.

Se il compito principale dell'educazione è di « formare l'uomo o, piuttosto, di guidare lo sviluppo dinamico per mezzo del quale l'uomo forma se stesso ad essere uomo » per questo fine l'uomo deve essere aiutato da una regolare trasmissione delle conoscenze acquisite e dell'esperienza collettiva delle generazioni precedenti.

Avrà, perciò, bisogno di una disciplina e di una tradizione che peseranno gravemente su di lui ma anche lo rafforzeranno in modo da renderlo capace di lottare contro di esse: così la tradizione arricchita renderà possibili nuove lotte e nuovi progressi. Errore principale dell'arte dell'educazione è la supremazia dei mezzi sul fine e l'accettazione di idee false e incomplete intorno al fine, che deve riguardare la persona umana nella sua vita personale e nel progresso spirituale. All'educazione è essenziale un concetto filosofico e religioso dell'uomo.

L'idea scientifica dell'uomo è un concetto fenomenizzato che non conosce che cosa è l'uomo, qual'è la sua natura e la sua scala di valori: può, quindi, procurarci informazioni preziose e nuove intorno ai metodi e strumenti dell'educazione ma non ci può dare nè le fondamenta nè le direzioni primordiali dell'educazione. Filosoficamente il principale concetto è quello della persona umana fatta ad immagine di Dio. L'uomo non è solo un insieme di fenomeni fisici, biologici e psicologici: c'è in lui un'esistenza più nobile e più ricca, la sovraesistenza spirituale propria alla conoscenza e all'amore. E' lo spirito che è alla radice della personalità. La vita esiste per un fine che la rende degna di essere vissuta: la conquista progressiva della verità, dell'essere che fa dell'uomo il microcosmo in cui il grande universo può essere racchiuso.

Ogni atteggiamento pragmatista o strumentalista dell'educazione è un errore. Senza fiducia nella verità non c'è nessuna efficacia umana. Egualmente nel suo compito, pure essenziale, di formare l'uomo a una vita normale utile, a operare nella comunità, svegliando il senso della sua libertà e responsabilità, l'opera educativa deve evitare di cadere nel sociologismo, perchè l'educazione per la comunità presuppone l'educazione della persona. Parziali ed esagerate sono le vedute sia dell'intellettualismo che del volontarismo: l'educazione completa dell'essere umano deve far avanzare verso la perfezione sia l'intelligenza che la volontà, ma la formazione della volontà è più importante che non la formazione dell'intelletto.

Fattore dinamico primordiale dell'educazione è il principio vitale interno dell'educando: l'educatore è fattore secondario e agente ministeriale. E' positivamente cattiva l'educazione col bastone ma anche il maestro è causa efficiente e un agente reale; la sua autorità e guida sono indispensabili per diminuire il peso delle tendenze egoistiche e favorire il peso delle aspirazioni proprie alla personalità e alla generosità spirituale dell'uomo. L'opera educativa dovrà perciò, alimentare l'amore della verità, l'amore del bene e della giustizia, un comportamento naturale nei riguardi dell'esistenza, il senso di lealtà e responsabilità verso il lavoro; dovrà liberare le buone energie spirituali, reprimendo le cattive, preoccupandosi sopratutto del *dentro* e dell'interiorizzarsi dell'influenza educativa nel massimo rispetto per lo spirito e per l'intelletto nascente dell'uomo. Per assicurare e nutrire l'interna unità dell'uomo, mani e mente devono lavorare insieme: deve scomparire la separazione tra l'*homo sapiens* e l'*homo faber*.

Esperienza e ragione devono completarsi. Pur mirando al dominio della ragione sulle cose insegnate, la conoscenza deve nutrirsi non solo di supremo sapere ma anche di esperienza umana e spirituale.

Oggi l'educazione esige maggiore impegno in relazione all'insegnamento morale e ai bisogni della comunità politica. L'individualismo borghese è finito: occorre sostituirlo non col collettivismo dell'alveare ma con una civiltà personalistica e comunitaria fondata sugli umani diritti e che soddisfi i bisogni dell'uomo, un'educazione che ponga fine alla discordanza tra l'esigenza sociale e individuale, alla scissione tra l'ispirazione religiosa e l'attività laica nell'uomo, tra il lavoro e la vita spirituale e la gioia disinteressata dispensate dalla conoscenza e dalla bellezza. Provvedere l'uomo comune, l'uomo dell'umanità comune dei mezzi richiesti per il suo dovere e perfezionamento personale nei confronti del lavoro, delle sue attività sociali e politiche e delle sue ore di libertà: questo il problema urgente. Alle democrazie moderne, che soffrono tutte di questa interna scissione tra l'ideale e la realtà, il Maritain indica la soluzione, in un educazione profondamente personalistica e umanistica.

Questo volume del filosofo dell'« *Umanesimo integrale* » è un essenziale contributo all'opera di critica e di revisione delle scuole e tendenze pedagogiche moderne e dà un sicuro orientamento per la ricostruzione dell'unità cristiana negli ideali e nella vita della nostra società. La vasta informazione, la esposizione nitida ne fanno una lettura piacevole e di suggestivo interesse.

Ulisse Pucci

JACQUES MARITAIN: *L'Educazione al bivio*. « La Scuola ». Editrice, Roma, 1950

Pretesti

Anche i giornali fatti bene quando trattano di problemi scolastici, tirano giù. *Di tali questioni ognuno crede di intendersi solo perchè è andato a scuola, ha preso in mano un libro, ha avuto la figliuola che frequentava la quarta ginnasiale. E sono anche convinti, costoro, di parlare per esperienza, come se il caso singolo facesse legge e l'esperienza singola non fosse che uno di quella vastissima serie di casi, dai quali, raffrontati tra loro ed interpretati, la scienza trae valide conclusioni.*

Così un quindicinale che non ha molti mesi di vita, ma che è veramente fatto bene, il Borghese *di Longanesi, non ha voluto perdere l'occasione, tra le sue ottime pagine, di dire qualche sciocchezza in fatto di scuola. Non fa meraviglia, del resto dato che anche Omero, talvolta s'addormenta.*

Nel n. 4 del citato quindicinale, nell'articolo « La perfezione in vista » si parla del convegno per la cinematografia didattica svoltosi recentemente a Firenze. E fin qui nulla di male. L'articolista si riferisce ad un resoconto datone da altro periodico (e qui, evidentemente, fa male perchè un resoconto e sempre un'interpretazione) e commenta. E conclude: « In questa visione (del cinema scolastico), i convenuti si sono separati, e il convegno è stato chiuso. Delle migliaia di scuole italiane che mancano, oltre che di un proiettore, anche delle panche per sedersi; delle centinaia di comuni che mancano, oltre che delle scuole sia pure senza panche, di edificio scolastico addirittura, non una parola, non, si direbbe, un sospetto ».

L'articolista evidentemente ha detto una grossa sciocchezza ed ha fatto una discreta confusione.

Perchè nessuno nega che vi siano anche problemi di scuole senza pavimenti o senza tetto o senza banchi; e si studia e si lavora perchè abbiano tetto e pavimenti, nella debita sede; però fortunatamente, vi sono anche scuole belle, ben attrezzate, e non sono poche: e queste hanno bisogno anche dei mezzi didattici, fra cui il proiettore. Si è mai chiesto il signore di cui sopra perchè mai la FIAT lanci la 1400 quando tanta gente va solo in bicicletta o perchè mai egli mangi una grossa bistecca al ristorante quando molti italiani non ne sentono neppure l'odore? Questo sistema di trattare i problemi scolastici è piuttosto semplicistico, così com'è, e induce a credere che certi problemi, sia pure di dettaglio, siano dei perditempo o che si tratti solo di inventare dispendiose futilità: ma allora, di questo passo, escluderemo anche gli altri mezzi didattici, il microscopio magari, dalle scuole secondarie, solo perchè la scuola media di Civitanova non ha una sede decente.

★

E che la superficialità in fatto di problemi scolastici, sia assai diffusa, lo ribadisce, lo stesso Borghese, *nel numero successivo, che si apre con un articolo sonoro « L'autoriforma della scuola ». La tesi è questa: Gonella ha fatto un'inchiesta sulla riforma della scuola solo per ingannare il colto e l'inclita e fare poi, a referendum avvenuto, quello che gli pareva, anzi quello che già aveva deciso di fare. Le molte cose inesatte (confusione tra Commissione d'Inchiesta e Commissione di Riforma, che sono cose del tutto diverse,* et similia) *fanno già capire che le cose dette sono assai poco setacciate e quindi anche le conclusioni valgono quello che valgono. Ma se l'autore della nota si fosse messo un tantino al corrente, vedrebbe che Gonella non solo non sapeva quale riforma avrebbe dovuto fare, ma, forse, non lo sa nemmeno ora: e questo per il fatto semplicissimo che sul tema della scuola e della sua organizzazione oggi sono tutti divisi, cattolici e non cattolici, socialisti e liberali, laicisti e confessionalisti. Non vede, ad esempio l'autore della nota che, sulla loro stampa, organizzazioni egualmente cattoliche (ad esempio quella dei maestri e quella dei professori) assumono di fronte ad un identico problema posizioni quasi diametralmente opposte? E che l'esame di stato divide comunisti, socialisti e democristiani per dissidi non facilmente sanabili?*

Riguardando bene egli si accorgerà che un tema come quello della riforma scolastica non si può ridurre alla presunta macchiavellica intenzione di un Ministro di gabbare il prossimo.

Avicenna

Guglielmone
Biscotti

NUOVA CONCEZIONE DEL MOTO

nella visione del mondo fisico

(Continuazione e fine)

La attrazione gravitazionale sarebbe l'aspetto generale degli scambi permanenti tra le masse dei corpi; la luce, l'elettricità, il magnetismo, il calore, il suono, sarebbero i diversi aspetti dei differenti andamenti di scambio.

In natura esiste un legame indissolubile tra le masse come tra le sostanze che esse rappresentano. Il legame generale sarebbe dovuto alla forma unitaria del cosmo (unità cosmica di materia o energia del nostro mondo fisico), i legami particolari alle differenti forme sostanziali determinanti le quantità e specificanti le qualità e quindi generatrici delle diverse sostanze. Questo, ma non solo questo, e con argomenti fisici, vuol dirci l'autore del « divenire nel mondo fisico ». Anche se la successione storica delle idee non sia ben precisabile è certo che il concetto fisico dello scambio della materia o energia, così come lo prospetta l'autore e cioè, produttore di moto, è indubbiamente originale. Qualcuno potrebbe obiettare che il lavoro manca di algoritmo matematico: possiamo rispondere che per il concetto di scambio lo strumento matematico non è stato ancora approntato. D'altra parte prima nascono i concetti, poi la loro sistemazione matematica: anche quando lo strumento matematico giunge prima deve attendere i concetti fisici e l'esperienza. Per il nostro caso un tale strumento non c'è, poichè, a nostro avviso, occorrerebbe una matematica non solo dell'« ens quantum », ma anche « qualitativa » o « simbolica ».

La portata di questa nuova teoria dovrebbe essere sensibile anche nelle scienze biologiche.

Riassumendo dal lato fisico, la memoria stabilisce i presupposti e gli indizi di una nuova dinamica fisica degli « *aspetti e scambi della materia o energia* ».

Si conclude infatti con un principio d'inerzia integrativo di quello della meccanica classica; con un legame che rapporta non la « forza », ma gli « scambi » alla variazione di velocità; e con una legge di azione e reazione che potremmo dire di « scambio », insita nella massa, e dovuta alla costanza del rapporto fra materia-energia innucleata e materia-energia diluita di coesione e interazione. L'idea fondamentale e originale del lavoro è pertanto quella del « *moto che scaturisce dagli scambi della materia o energia* ».

Questo nuovo concetto, espresso razionalmente, di contenuto fisico, ma a sfondo schiettamente filosofico, oltre a rappresentare un decisivo contributo al problema della « unificazione dei campi » — essendo gli « scambi alla origine di qualsiasi « campo », sia gravitazionale, sia elettromagnetico, sia biologico — potrebbe avere conseguenze notevoli come « ponte » tra la fisica e la biologia. Il concetto di « scambio » riguarda infatti molto da vicino la *cariocinesi* e la moltiplicazione cellulare in genere e inoltre la *partenogenesi*, sia normale (degli insetti sociali) nei suoi vari tipi (facoltativa, accidentale, diploide, ecc.) sia sperimentale. Tralasciando la partenogenesi, di cui avrebbe particolare importanza, in rapporto agli scambi, quella sperimentale ottenuta con sole punture (di eccitazione fisica) soffermiamoci con un cenno alla cariocinesi.

Allo stato delle nostre conoscenze, non è possibile dare una spiegazione chimico-fisica neppure indiziaria dei processi di divisione cellurare. Molto si è discusso sulla cariocinesi o divisione indiretta e specialmente sulla causa delle fasi e della formazione del fuso e dell'aster, ma dalle scienze fisiche non ci perviene neppure un barlume di luce. E' evidente che questo stato di cose dovrà perdurare almeno fino a quando le scienze sperimentali saranno soltanto *descrittive* e non di comprensione dei fenomeni, comprensione che è ancora negata « a priori » dal vigente assoluto positivismo dei fisici.

Molti moderni biologi fanno appello a cariche elettriche e quindi ad attrazioni e repulsioni, urti e colpi; altri alla elasticità delle fibrille acromatiche viscose, a tensioni superficiali, ed azioni magnetiche, ecc. Ma non v'è dubbio che l'analogia è inconsistente e finora il problema è inspiegabile con i principi già noti. Con gli scambi della materia o energia ed il moto che ne scaturisce, ad un primo indizio fisico della cariocinesi dovremmo esserci: la moltiplicazione delle cellule per scissione indiretta del nucleo cellulare sembrerebbe legata a codesti scambi. Con gli scambi della materia o energia il *campo biologico* potrebbe assumere una concreta realtà fisica. Si tratta di ravvisare, nell'ambito della cellula (campo biologico) una zona più legata alla cellula, dove la cellula avvia materiali propri, e analoga a quella del calore raggiante (di scambio) di un corpo riscaldato.

L'autore del « divenire nel mondo fisico » ci parla anche di un mondo fisico di retroscena del nostro mondo fisico di scena e portando il meccanismo degli scambi anche tra questi due mondi, tra platea e sotterraneo, tra suolo e sottosuolo del nostro mondo, si riferisce ad un signicato più profondo del quanto minimo o elementare di azione. Se nell'unità cosmica di materia o energia ineludiamo — come l'autore ci lascia intendere — anche il nostro io, e cioè il mondo delle percezioni il cui supporto è biofisico, il principio degli « scambi » coinvolge anche i sistemi fondamentali della filosofia moderna. Se sono veri gli « scambi » della materia o energia fino al punto che da essi scaturirebbe il moto, la « realtà » del nostro mondo fisico e psichico è negli atti di scambio e il tempo è nella successione degli atti di cui ciascuno atto, puro da elementi empirici, è senza tempo nè spazio. Con gli « scambi » le leggi naturali non si riverberano, come asserisce Kant, dall'intelletto al mondo e la « realtà » non procede dal soggetto e da un « io » universale, ma collima e si risolve in un punto d'incontro comune al mondo oggettivo e al mondo soggettivo, e cioè nell'atto di scambio.

Secondo Kant le strutture razionali del mondo non sono del mondo (oggettive), ma riverberate dal pensiero, dall'intelletto, dall'io (soggettive); l'io che le riverbera è un io puro, universale, ideale: con ciò quella soggettività ritrova in pieno la sua oggettività e sull'unità della percezione trascendentale Kant fonda l'unità obbiettiva dell'esperienza e quindi la possibilità di una scienza. Nel modo di vedere questa « unità » si riscontrerebbe l'errore fondamentale di Kant. L'unità non è solo totalità (somma), ma anche insieme, correlazione, rapporto: unità è dunque quantità e qualità, quella qualità messa al bando dalla scienza e dimenticata dalla filosofia moderna. Ne consegue che la realtà del nostro mondo, oggettivo e soggettivo, è negli « atti di scambio » di materia o energia fisica e psichica ed il resto è « retroscena » della nostra « scena ». La stessa « spazialità » è retroscena, mentre il tempo è nella successione degli atti di scambio ed è relativo a ciascun « andamento » di scambio. Quindi nella « unità » v'è « scena » e « retroscena » e, correlativamente, susseguirsi di atti e atti puri privi di elementi empirici, tempo e non tempo, spazialità del nostro concreto fisico e vuoto di materia o energia del nostro mondo: inoltre, il creato, l'esistente, l'universo è fatto molto più di retroscena che di scena come fisicamente e similmente il « vuoto » relativo alla nostra materia o energia è enorme rispetto al « pieno » e al « denso» della nostra materia o energia.

Le leggi naturali, che scaturiscono da una legge unitaria dell'unità cosmica di materia o energia fisica e psichica, collimano nell'un senso e nell'altro, dall'intelletto al mondo e dall'oggetto al soggetto, dal mondo fisico al psichico e viceversa: negli scambi collima e s'incontra la realtà del nostro mondo, e cioè della nostra scena. L'unificazione kantiana, invece, come avviene? Come può verificarsi? Ad esempio, negli schemi trascendentali, lo schema della categoria della sostanza, per applicarsi ai fenomeni, ci appare essere la permanenza nel tempo, per cui — erigendo a principio questa condizione — si afferma lo « *permanenza della sostanza* ». Così le categorie si esplicano in leggi e così si esprimono in principi dell'organizzazione del dato e nelle condizioni di una fisica pura. Come nella unità kantiana manca il medio, il mezzo, il mediatore, anche la categoria, fondamento del pensiero di Kant, è priva di una qualcosa che non solo è assente, ma che non si postula neppure. Cos'è che determina in quantità e specifica in qualità ciascuna sostanza e quindi la sua natura chimica? Segnatamente, se ammettiamo una materia prima, oppure, come sta avvenendo nella fisica moderna, ci avviamo verso l'unità della materia o energia con alcune particelle elementari ed un unico principio della conservazione e della materia e della energia, l'interrogativo che segue è ovvio e spontaneo: cos'è che — fisicamente — *ordina, quantizza* e *specifica* la materia o energia prima a sostanza?

Codesto principio degli scambi generatori di moto non si limita pertanto alla fisica ed alla biologia: nella sua schematica fisicità incide alle radici alcune ritenute conquiste del pensiero idealista. Ed è una idea nuova che investe un problema attualmente inteso dal pensiero moderno: la causa fisica del moto e la correlazione tra due mondi — il soggettivo e l'oggettivo, il retroscena e la scena, il suolo ed il sottosuolo — ritenuti finora distinti, inconciliabili ed escludentisi a vicenda.

Abbiamo ritenuto necessario rendere edotti i nostri lettori del nuovo principio perchè siamo certi che questo originale e singolare modo di vedere e impostare i problemi — più importante talvolta di una scoperta in quanto può preluderne molte — non tarderà a suscitare dibattiti e sviluppi.

Physicus

Cronache musicali

(Continuazione della 3ª pag.)

ad una ferratissima tecnica della concertazione che lo pone senz'altro tra i grandi direttori.

Un brevissimo cenno, infine, vogliamo dare ai concerti tenuti al medesimo Teatro Argentina dal pianista Arthur Rubistein; non perchè la sua arte abbia bisogno ormai di ulteriori riconoscimenti, ma per segnalare la sempre più vasta risonanza che essa trova nel pubblico. Il pianista, infatti, possiede in modo ineguagliabile il dono di saper elargire, in chi lo ascolta, quest'arte nella sua pienezza. E lo fa con tale premurosa ed elegante prodigalità che il pubblico, già affascinato dalla caratteristica incisività del suo fraseggio e dalla sua tecnica prodigiosa, rimane alla fine completamente soggiogato.

Successo entusiastico, quindi, ed applausi interminabili da parte di una folla stipata in ogni ordine di posti.

Dante Ullu

Un umanista calabrese

Sabato scorso - 20 - nella sala Borromini, Antonio Bacci ha commemorato l'umorista calabrese Giuseppe Toraldo, di cui, dopo lungo silenzio, s'è meritatamente scritto — ma non abbastanza — a proposito del doppio cinquantennio, della morte (1899) e della pubblicazione (1900) della sua massima fatica (*Torquati Tassi - Hierosolyma liberata e versibus italicis in latinos conversa - Romae - Desclée, Lefebvre et S.* - 1900).

I contorni di questa mite e nobilissima figura di sacerdote e di studioso del mondo classico sono di purezza e semplicità veramente incantevoli: nato da antica e nobile famiglia tropeana, che vanta personaggi di chiara fama nel campo civile militare ed ecclesiastico, passò tutta la sua vita nello studio, nell'insegnamento e nelle opere del suo ministero; disinteressato, umile, candido e pio, idolatrato dai suoi discepoli e dai concittadini, pronto ad ogni generosità, restio ad ogni proposta di onori, pago del suo mondo interiore intessuto di fede, di classiche armonie e di autentica bontà. Tutto questo già ci dice che la sua anima raccolta e vibrante non poteva non essere quella di un poeta; tuttavia egli non ci ha lasciato opere di originale creazione, salvo tre inni latini — senza dubbio delicati e pieni d'ispirata venustà, scritti per l'officiatura diocesana della B. V. di Romania. Il T. fu invece portato a volgere, nel suo elegante latino di sapore spiccatamente virgiliano, capolavori altrui. Perchè? Erano forse assenti in lui i poteri creativi? o, di proposito, a questi egli rinunziava, contento di bearsi dell'ispirazione dei suoi grandi preferiti? O non è a dire, piuttosto, che una traduzione così viva, fresca e movimentata e disinvolta come la sua, è già, essa stessa, opera schietta di poesia?

Va da sè che non ci punse desiderio di vecchie e trite discussioni, bensì semplice premura di mostrare, brevemente, i caratteri della produzione di questo pensoso umanista che unisce il suo nome ai due maggiori latinisti calabresi contemporanei: Diego Vitrioli e F. Sofia Alessio.

Il Toraldo si cimentò nella traduzione della Divina Comedia: abbiamo, postumi, alcuni canti dell'Inferno che han meritato generiche lodi di critici; ma il fatto che interruppe il lavoro non è senza significato. Tradusse anche il « Cinque Maggio » e s'ingegnò di rendere in strofette di agile e limpida struttura il concitato slancio lirico dell'originale. Non si può dissentire dal Bacci che qualche verso manzoniano, come quello assai discusso « *l'assalse il sovvenir* », è reso dal Toraldo con più felice naturalezza: « *facta retro rapuere menten* ».

Ma lì dove le capacità stilistiche e poetiche del T. si mostrano appieno è la traduzione della Gerusalemme. Da bambino egli sentì nominare con particolare simpatia e riverenza, a casa sua, il nome del Tasso ch'era, in certo modo, legato ai fasti della famiglia Toraldo. Infatti un Gaspare Toraldo (1540-1591), poeta e condottiero, che combattè valorosamente contro i turchi a Lepanto, fu amico intimo di Torquato, il quale trovò modo di ricordarne il nome nel XVIII canto della « Conquistata ». Inoltre, nella maturità, al pio sacerdote, tutto volto allo zelo religioso, la Gerusalemme appariva come la espressione più schietta del nuovo orientamento religioso dell'anima italiana dopo gli sbandamenti umanistici e luterani. Rileggendola egli vi ritrovava anche tanto e tanto del suo Virgilio, le cui armonie erano sempre deste nella sua memoria. L'anima del T. quindi fu quasi irresistibilmente convogliata verso questo poema, non dal desiderio di gareggiare, nel sicuro possesso della lingua e dello stile latino, con i traduttori precedenti, il Piacentini, il Frombaglia, il Parente, bensì dall'intimo bisogno di orientarsi verso un solco di congeniale creazione in cui ritrovava l'eco diletta di ricordi e di speranze nonchè le forme artistiche più preferite. Egli si accostò alla Gerusalemme per *riviverla* nel linguaggio virgilio-oraziano, per *ricrearla* riconducendola alle primitive fonti donde essa era, in gran parte, scaturita. Ecco perchè ritroviamo negli esametri toraldiani singolare freschezza e grande libertà di *vedere* e *rifare* a suo modo, nonchè notevole concretezza d'immaginazione che elimina arditamente ridondanze o indeterminatezze del testo.

Ecco, p. e., Erminia che fugge nella selva e *mezza quasi par tra viva e morta*. Come rende il T. questa frase di per sè vaga indeterminata e perciò scialba? Egli guarda in viso la fanciulla e, coltone il pallore di morte, lo fissa nella viva ed immediata concretezza della parola: « *et veluti exanimis pallescere cernitur ore* ».

Ecco, poi, Erminia in veste di pastorella; ma « *non copre abito vil la nobil luce. E quanto è in lei d'altero e di gentile; e fuor la maestà regia traluce* etc. ». A prima lettura già si rivela una ridondanza, un verso inteso, che nulla aggiunge, anzi diluisce e nuoce: « *E quanto è in lei d'altero e di gentile* ». La *nobil luce*, infatti, e la *regia maestà* dicono tutto. Che bisogno c'è di aggiungere altro? Ebbene: il Toraldo, come guidato da infallibile istinto (questa, in sostanza, è personale affermazione di gusto estetico) sopprime senz'altro quel verso incuneato lì come una zeppa: « *Oris splendorem non texit vilis annictus, — Extra etiam in cunctis majestas regia fulget* etc.... ».

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, se non me lo vietasse il misuratissimo spazio; ma voglio ancora notare con quale efficacia il T. raccoglie in soli tre esametri i sei celebri versi della 3ª ottava del Canto 3º (« *Ma, quando il sol gli aridi campi fiede*, ecc... ecc... ecc... »): « *Cum Phoebus siccos ignitus percutit agros - En Solyma apparet, Solymam mostrantque vicissim - Omnes, et Solymam lacta una voce salutant...* ». Resta, nella traduzione, la ripetizione di gusto virgiliano del nome sacro; ma il triplice *ecco* si contrae in uno solo con evidente vantaggio della solennità epica.

Giovanni Pascoli, che ebbe la « Hierosolyma » dal nipote del Toraldo, il marchese Felice, ringraziò affermando di averla *scorsa con senso di ammirazione, anzi di stupore* (lettera da Messina, addì 26 del XX secolo).

Che può significare lo *stupore* pascoliano?

Il poeta di Castelvecchio aveva nell'anima l'onda melodiosa di un altro poeta umanista calabrese, il Vitrioli, che aveva descritto, nello « *Xiphias* », in versi genialissimi, gl'incanti dello stretto di Messina e i miti e le leggende di cui quelle rive sono popolate. Ancora un'altra voce, nella musica lingua di Virgilio, dalla terra bruzia? Il suo stupore va forse diviso, questa volta, tra il pio Toraldo e la sua terra genitrice di anime appassionate in cui il gusto e le melodie della poesia latina si tramandano come un dolce retaggio — dolce e caro — cui solo gli sciocchi possono irridere.

Luigi Costanzo

IL TOMMASEO

pensatore sociale

(Continuazione della pag. 1)

Chiamato alla divisione dei frutti nella proporzione debita ». In questo è evidentissima un'influenza sansimoniana sul Tommaseo ed anche la terminologia usata è identica: l'italiano parla infatti di « associazioni » come il francese, ma non vuole che esse abbiano, come loro fine, soltanto la difesa d'interessi materiali, bensì siano basate sulla comunione di sentimenti e d'idee. Per tal motivo il Tommaseo era contrario al comunismo, che guarda i problemi esclusivamente dal lato materiale ed utilitario: « Le communisme — così scrisse nel libro *Rome et le monde* — est la vengeance de l'usurpation et la parodie de la charité. Mettre en commun non pas tant les jouissances, la richesse et les droits, que les douleurs, les dangers et les devoirs; non pas tant les biens du corps que ceux de l'esprit, voilà le seul communisme durable et proprement libéral ». Anche del socialismo egli disse che era « nome logoro, sospetto, improprio, inelegante », ma socialista egli fu in realtà nel senso migliore dell'espressione e con una buona dose di utopia. Infatti la rivoluzione sociale da lui auspicata appare soprattutto una riforma individuale ispirata da ideali religiosi, essendo necessario « rigenerare nel battesimo di una educazione migliore le classi crescenti e fare della virtù e dell'amore una catena che nel suo giro comprenda la famiglia, la patria, l'umanità »; in altre parole, la libertà ed i progressi sociali non dovevano essere conquistati dal di fuori con sommosse nè ridursi a benevolenze ascendenti dall'alto, ma dovevano sorgere dall'intimo delle convinzioni di ciascuno, esser frutto di una educazione che giungesse a dare la consapevolezza di quello che si può richiedere, non per una pretesa egoistica ed azzardata ma come giusta esigenza, in vista del miglior compimento della propria funzione nella società.

Il valore ed il limite del contributo tommaseiano in argomento sociale stanno tutti in questo suo atteggiamento; egli non era il politico realistico od il sociologo ben ferrato, ma una coscienza morale che credeva nel popolo, aveva fiducia in esso e stimava che tutto quello che sgorgava da un libero movimento di popolo fosse santo. Ma non sapeva tradurre queste norme enunciate con tono apodittico in un linguaggio pratico, che divenisse regola d'azione; tuttavia dalle pagine del Tommaseo (come ha detto efficacemente M. Petrocchi), benchè « scientificamente inorientate », sgorga « una stimolante politicità » che consiste nel suo costante assillo per una forma di governo che sia libera estrinsecazione alla personalità umana. Tale motivo non è per lui solo motivo di tecnica ma si colora e si anima di un robusto e consapevole senso morale e religioso ».

Paolo Brezzi

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.